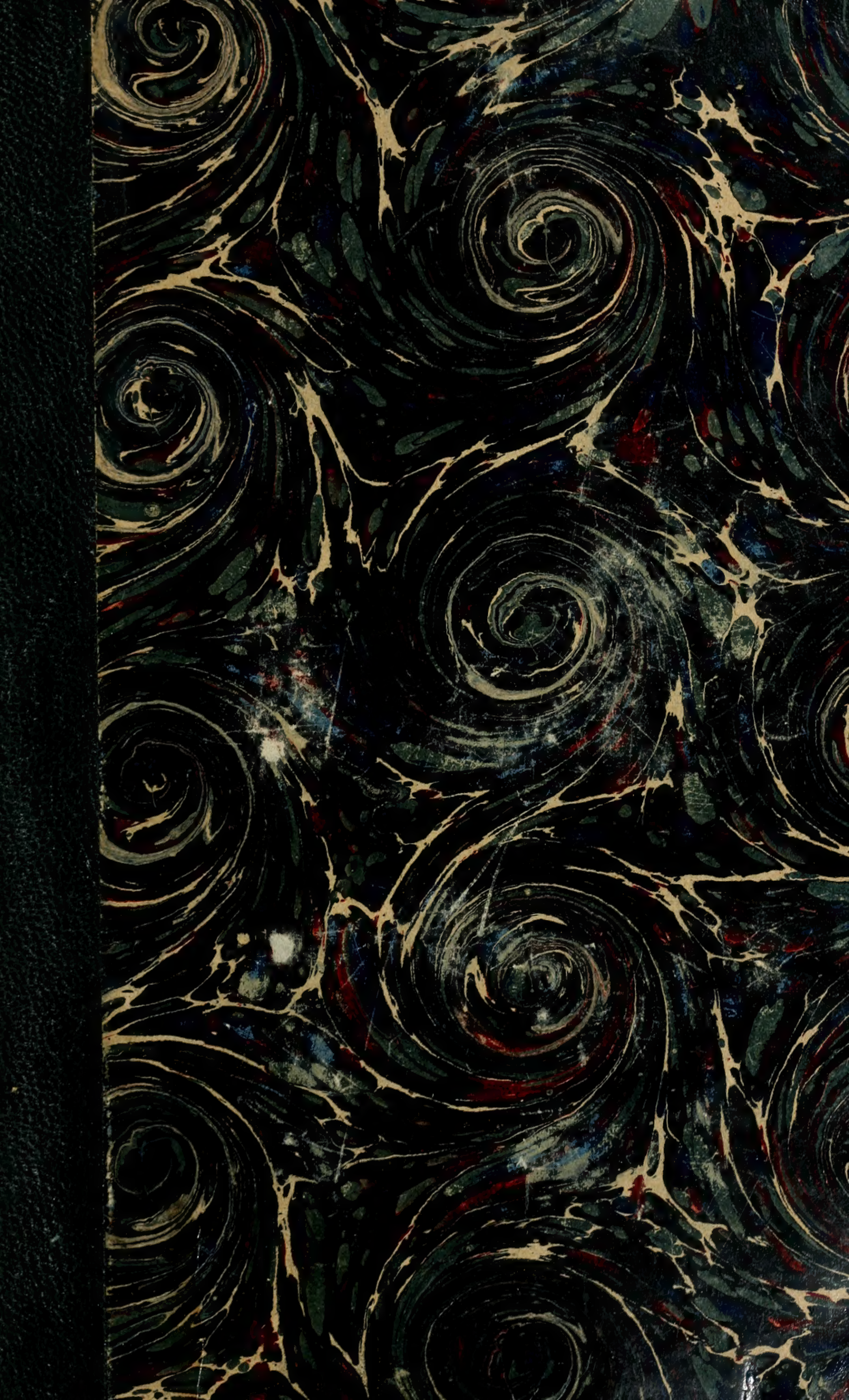
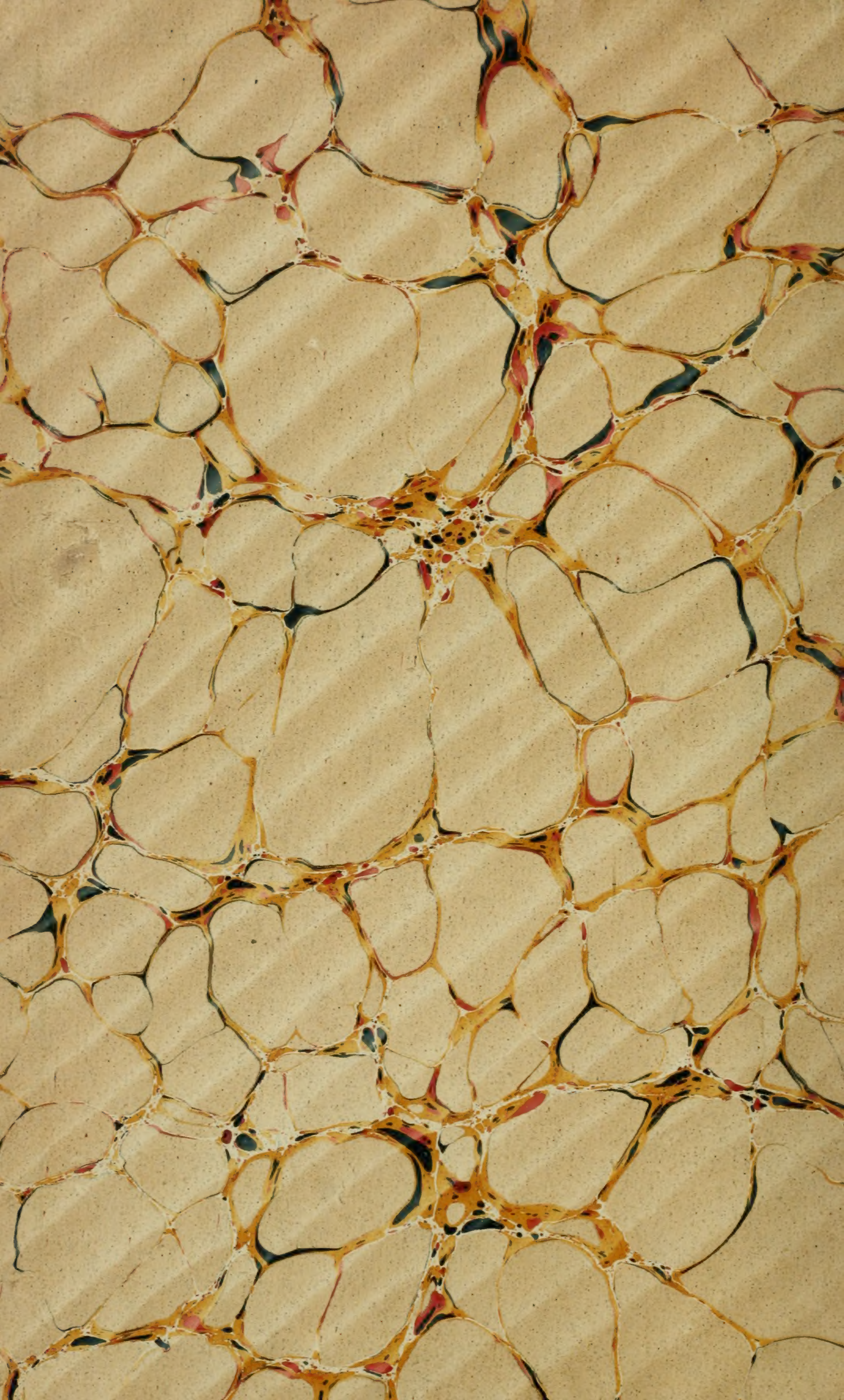
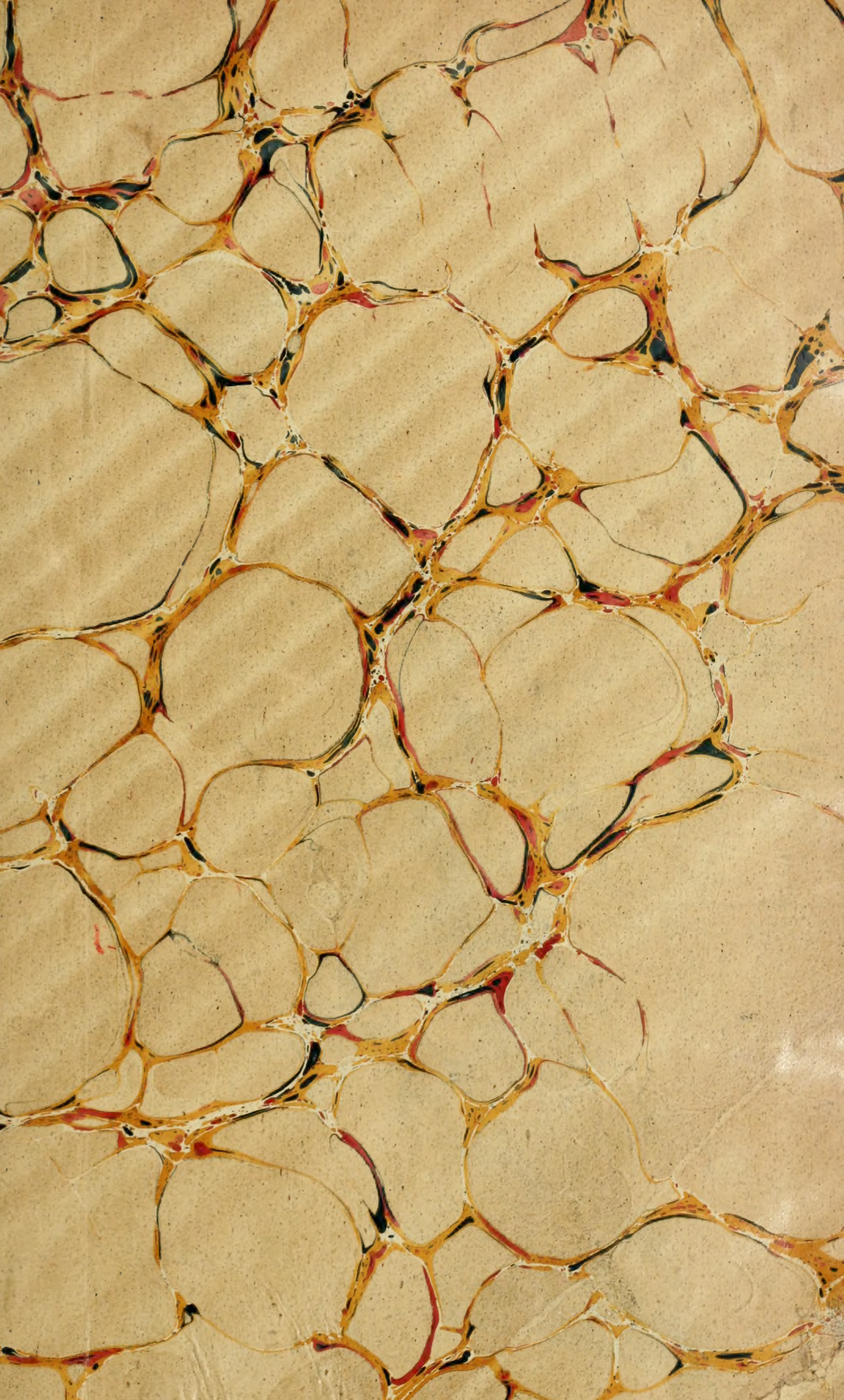






MÉTRIQUE ANGLAISE

ESSAI SUR LES PRINCIPES DE LA MÉTRIQUE ANGLAISE

Cet ouvrage comprend trois parties et trois volumes.

Prix des trois volumes : **30** fr.

TOME PREMIER

Introduction générale.

Métrique auditive.

LIVRE I. — Prosodie.

LIVRE II. — Rythmique.

LIVRE III. — Métrique.

Séparément **12** fr. **50**.

TOME DEUXIÈME

Théorie générale du rythme.

LIVRE I. — Le rythme.

LIVRE II. — La perception du rythme.

LIVRE III. — Esthétique du rythme.

Séparément **10** fr.

TOME TROISIÈME

Notes de métrique expérimentale.

LIVRE I. — Expériences sur la prose anglaise.

LIVRE II. — Expériences préparatoires sur le rythme

LIVRE III. — Expériences sur le vers anglais.

Prix du troisième volume acheté séparément **25** fr.

ESSAI

SUR

LES PRINCIPES

DE LA

MÉTRIQUE ANGLAISE

PAR

PAUL VERRIER
Agrégé de l'Université
Docteur ès Lettres.

DEUXIÈME PARTIE

THÉORIE GÉNÉRALE DU RYTHME

PARIS
LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE
H. WELTER, ÉDITEUR
4, RUE BERNARD-PALISSY, 4
1909

Même Maison à Leipzig, Salomonstrasse, 16.

Meinen deutschen Lehrern und Freunden

den Herren Universitätsprofessoren

Wilhelm BRAUNE (Heidelberg)

Karl D. BÜLBRING (Bonn)

Ernst GROSSE (Freiburg i/Br.)

Bernhard KAHLE (Heidelberg)

Hermann OSTHOFF (Heidelberg)

Ludwig SÜTTERLIN (Heidelberg)

AVANT-PROPOS

§ 1. Jusqu'ici j'ai analysé uniquement et directement le rythme des vers anglais. Il semblera peut-être que j'aurais dû commencer par une étude sur le rythme en général. Mais c'eût été courir le risque de tracer un cadre *a priori* pour y faire entrer de gré ou de force les vers anglais. Maintenant que ce danger n'est plus à craindre, il ne sera pas inutile de présenter quelques observations sur la nature, les formes, la psychologie et l'esthétique du rythme. Non seulement elles éclaireront les chapitres précédents, mais elles sont à peu près indispensables pour bien comprendre les vérifications expérimentales de la Troisième Partie.

Je conserve ainsi dans mon exposition l'ordre que j'ai suivi dans mes recherches : d'abord, les théories anciennes du vers anglais m'ont surpris par leur inconséquence, comme par leur manque de base, et je les ai soumises à une critique qui m'a conduit à faire table rase de tout ce que j'avais appris (1) ; j'ai essayé ensuite d'analyser phonétiquement les vers anglais, en contrôlant mes propres sensations auditives par celles des autres métriciens (2) ; enfin, quand j'ai cherché à les vérifier à l'aide d'appareils, j'ai été amené à faire sur le rythme en général diverses réflexions qui m'étaient nécessaires pour tirer parti de ces vérifications, ou qui me sont venues à l'esprit au cours de mes expériences et pendant la lecture de mes tracés. Ce sont tout simplement ces réflexions que je vais présenter au lecteur (3).

(1) V. Introduction générale.

(2) V. Première Partie.

(3) Faute de loisir, je n'ai lu qu'après coup les ouvrages de physio-psychologie dont j'ai donné une liste en tête de la Première Partie. Comme cette lecture ne m'a pas amené à changer mes vues, je ne renverrai guère qu'en note aux livres en question et à divers traités techniques. Quand j'ai commencé ce travail, je connaissais depuis la date de leur publication *die Anfänge der Kunst*, de M. Ernst Grosse, la traduction française de la *Psychologie* de M. Hoffding, *Konstens Ursprung*, de M. Yrjö Hirn, *La Genèse de l'Idée de Temps*, de M. Guyau ; j'avais étudié les traités des musiciens grecs et les divers ouvrages de MM. Westphal, Rossbach, Allen, Usener, Sievers, H. Möller, Heusler, Hirt, etc.

Qu'est-ce que le rythme? Comment pouvons-nous le percevoir et l'employer? Où se rencontre-t-il dans la nature et dans l'activité humaine? Quels en sont les causes et les effets? Comment s'est-il introduit et développé dans la poésie, en particulier dans la poésie anglaise, et sous quelles formes? Quelle est l'origine, l'évolution et la valeur du vers? Voilà autant de questions qui se posaient et que j'ai cherché à résoudre. Les réponses que j'ai trouvées esquissent dans leur ensemble une théorie générale du rythme, assez complète sur certains points, un peu brève sur d'autres. Cette disproportion vient tantôt de ce qu'il m'a semblé inutile d'insister sur des faits généralement connus ou des explications déjà données, tantôt de ce que j'ai cru bon de m'étendre pour mieux exposer et relier entre eux des aperçus nouveaux, pour éclaircir mes *Notes de métrique expérimentale*. Malgré la diversité apparente des matières, tout se tient, et il y a du commencement à la fin un enchaînement ininterrompu.

LIVRE I

LE RYTHME

CHAPITRE I

LE RYTHME

§ 2. Le rythme proprement dit, le rythme concret, est constitué par une division perceptible du temps ou de l'espace en intervalles sensiblement égaux, que nous appellerons *intervalles rythmiques* ou *unités rythmiques*. On peut dire aussi que le rythme est constitué par le retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un phénomène déterminé ou même tout simplement du signe qui rend la division du temps ou de l'espace perceptible à l'ouïe, à la vue, au toucher, au sens musculaire. Le tic tac d'une horloge détermine un rythme temporel, et une suite de barres équidistantes un rythme spatial, parce qu'il y a là une division perceptible du temps ou de l'espace(1). La division d'une longueur en mètres n'est pas perceptible et ne constitue pas un rythme. Enfin, il faut au moins trois unités rythmiques pour nous donner la sensation du rythme : la deuxième, en répétant la première, nous fait pressentir un rythme, et la troisième est nécessaire pour confirmer ce pressentiment.

§ 3. Dans notre définition du rythme, le mot « sensiblement » a en réalité une triple signification. Il veut dire avant tout que l'égalité des intervalles tombe directement sous les sens, nous est directement sensible, comme celle des secondes, contrairement à celle des heures, bien que dans les deux cas la division du temps nous soit perceptible par le tic tac ou la sonnerie de l'horloge, ainsi que par la marche des aiguilles. Mais il faut entendre

(1) C'est sur la réalité objective que se fonde cette distinction entre rythme temporel et rythme spatial. Je ne prétends pas qu'elle soit exacte au point de vue subjectif.

aussi par là que cette égalité, qu'elle se trouve ou non dans la réalité correspondante, doit exister pour notre sensation : comme nous le verrons, des intervalles égaux peuvent nous paraître inégaux, et inversement (1). Enfin, l'égalité n'a pas besoin d'être absolue pour que nous la sentions ; elle peut n'être qu'approximative, elle l'est même toujours. Suivant le degré d'exactitude qu'elle atteint, le rythme est plus ou moins parfait, plus ou moins imparfait (2). Souvent, il n'est pour ainsi dire qu'esquissé ; la musique nous en offre à chaque instant des exemples, avec ses accelerandos, ses ritardandos, ses points d'orgue, ses reprises d'haleine, etc., surtout dans les solos, les airs d'opéra, les récitatifs, etc. En pareil cas, grâce à notre sentiment du rythme, nous rétablissons et percevons le rythme idéal et absolu à travers les variations accidentelles ou voulues du rythme réel et relatif.

§ 4. Quand on parle de la perception, de l'emploi ou de la mesure du rythme, il ne s'agit pas d'actes conscients. Nous n'en prenons conscience que par la réflexion. Il y a des chanteurs et des poètes très sensibles au rythme, très habiles à le marquer, qui n'en ont qu'une idée vague, qui parfois même en ignorent l'existence. La plupart des traités élémentaires de musique n'en parlent pas ou n'en donnent que des notions confuses.

§ 5. Par une extension de sens, on donne aussi le nom de rythme à la division du temps ou de l'espace en intervalles dont nous n'apercevons l'égalité que par la réflexion, par la pensée, sans pouvoir la sentir directement : telle est, par exemple, la division du temps en heures, en semaines, en années, en révolutions sidérales, ou bien encore la division d'une route en kilomètres à l'aide de bornes, de la roue d'un taximètre, etc, Mais c'est là un rythme abstrait, dont nous n'avons pas à nous préoccuper ici.

§ 6. Quant au rythme concret, au rythme proprement dit, nous pouvons le percevoir par l'intermédiaire de tous nos sens. Cependant, le rythme spatial relève presque exclusivement de la vue — par exemple, celui des arbres sur un boulevard, des colonnes du Louvre ou de la Madeleine, des perles d'un collier ; mais c'est seulement à l'aide du toucher qu'un aveugle peut le percevoir. Le rythme temporel s'adresse presque toujours à l'ouïe — par exemple, celui de la musique, des vers, d'une horloge ; mais dans la marche, je le perçois par le sens tactile et musculaire quand je marche moi-même, par la vue quand je regarde marcher quelqu'un sans l'entendre ; c'est par le toucher surtout que le rythme des coups est sensible au pauvre diable qu'on passe en mesure par les verges.

(1) On sait que le rythme peut être purement subjectif, c'est-à-dire que la division du temps ou de l'espace peut n'être marquée que par un phénomène purement subjectif. Je ne m'occupe, sauf indication contraire, que du rythme objectif, du rythme signalé par un phénomène objectif.

(2) Il ne s'agit ici que de la perfection de cette égalité. Au point de vue artistique, par exemple, un rythme irrégulier à certains égards peut être plus parfait qu'un rythme absolument régulier.

CHAPITRE II

LES VARIÉTÉS DU RYTHME

§ 7. De tous nos sens, à n'en pas douter, c'est par l'ouïe que nous percevons le rythme avec le plus de force et de finesse. Grâce à elle, nous le discernons dans sa simplicité fondamentale à travers les formes les plus complexes et les plus composées. Pour le montrer, je vais énumérer quelques variétés du rythme, en partant des plus simples.

A. — RYTHME SIMPLE

1° Rythme simple vide.

§ 8. Le rythme est simple quand ses unités ne peuvent se décomposer. Le plus simple, dans l'espace, peut se représenter par une suite de points géométriques équidistants :

(*a*) . . . .

A cette division de l'espace correspond la division du temps par des percussions identiques, sans durée et à retour isochrone. Dans les deux cas, les unités rythmiques ne sont que des intervalles vides de l'espace ou du temps — vides abstraitement, bien entendu. Abstraitement aussi, c'est à cette forme fondamentale que le rythme se ramène toujours en dernière analyse.

2° Rythme simple incomplexe.

Nous nous élevons d'un degré soit en traçant des cercles tangents de même rayon et de même couleur, soit en chantant un même son, *a* par

exemple, sur une suite ininterrompue de sol, égaux en durée et en intensité (1).

(b)

a a a a

Simple et incomplexe, le rythme est en même temps uniforme, puisque les unités en sont identiques à tous les points de vue.

Il est varié, au contraire, si chaque unité, tout en restant simple et incomplexe, diffère des autres par quelque propriété, si nos cercles égaux, par exemple, sont de couleur différente, si les notes n'ont pas la même hauteur ou ne se chantent pas sur une même voyelle :

(c)

a a a a

(d)

a e i o

La variété du rythme peut consister aussi dans une différence d'intensité entre les couleurs ou les sons :

ff f p pp

(e)

a a a a

En combinant ces variétés diverses, on obtient une variété multiple :

pp p f ff

(f)

a e i o

3° Rythme simple complexe.

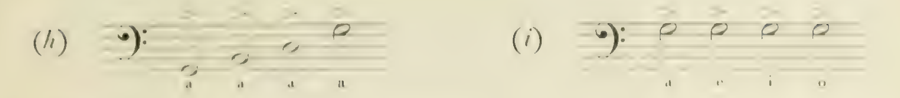
Si l'intensité du son ou de la couleur va en diminuant graduellement dans chaque unité, le rythme est complexe, sans pour cela cesser d'être simple. Il peut être complexe et uniforme.

(g)

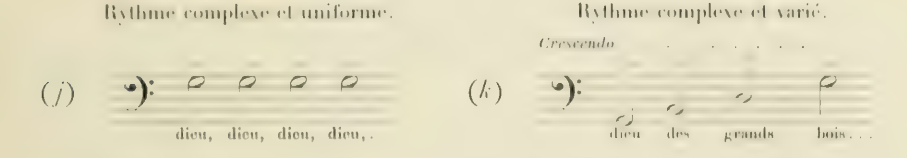
a a a a

(1) J'indique par — que la note est tenue, c'est-à-dire chantée d'un bout à l'autre avec la même intensité.

ou complexe et varié,



Nous pouvons avoir des complexités encore plus grandes : dans l'espace, par exemple, une suite de rosaces égales en surface et identiques ou différentes de dessin et de couleur ; dans le temps, des notes égales chantées chacune sur plusieurs sons :



B. — RYTHME COMPOSÉ

1° Rythme composé vide.

§ 9. Le rythme est composé quand deux ou trois unités simples, mais différentes à quelque point de vue, reviennent en suivant toujours le même ordre et forment ainsi une unité composée ; dans l'espace, par exemple,

(*l*) . . . . (rythme composé inégal),

(*m*) | . | . | . | . | . | (rythme composé égal) ;

dans le temps, des intervalles présentant le rapport 2 : 1 et séparés par des percussions identiques, ou des intervalles égaux et séparés par des percussions alternativement fortes et faibles. Ici encore, nous avons des intervalles vides.

2° Rythme composé incomplexe et uniforme.

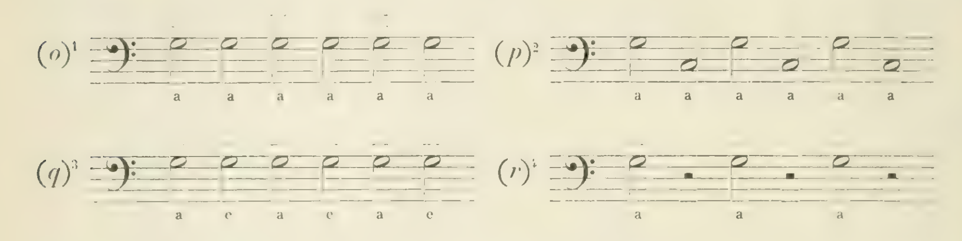
Le rythme composé est uniforme quand les unités composées sont identiques entre elles. Elles peuvent se composer d'unités simples inégales mais uniformes à tous les autres points de vue, par exemple quand dans une suite de cercles tangents de même couleur un petit cercle alterne régulièrement avec un grand, ou bien quand on a une suite de sons telle que

(*n*) (1)

a a a a a a

(1) Rythme de durée.

L'unité composée peut se composer d'unités simples égales mais variées : dans l'espace, par exemple, quand on a une suite de cercles tangents de même diamètre mais de couleur alternativement foncée et claire ou rouge et verte, ou bien des cercles équidistants de même diamètre et de couleur identique ; dans le temps, une suite de sons telle que l'une des suivantes :



L'unité composée peut se composer d'unités simples à la fois inégales et variées : dans une série de cercles tangents, par exemple, le diamètre et la couleur changent suivant un ordre déterminé ; dans une suite de sons, la durée et la hauteur, ou le timbre, ou l'intensité. Exemples :



3° Rythme composé incomplexe et varié.

Le rythme composé est varié quand les unités composées, tout en présentant la même forme au point de vue de l'étendue ou de la durée, diffèrent par quelque propriété : les cercles correspondants n'ont pas la même couleur ; les sons correspondants n'ont pas la même hauteur, ou le même timbre, ou la même intensité. Exemple :



(1) Rythme d'intensité. J'indique par   que le son est tenu et deux fois plus intense que les autres.

(2) Rythme de hauteur.

(3) Rythme de timbre.

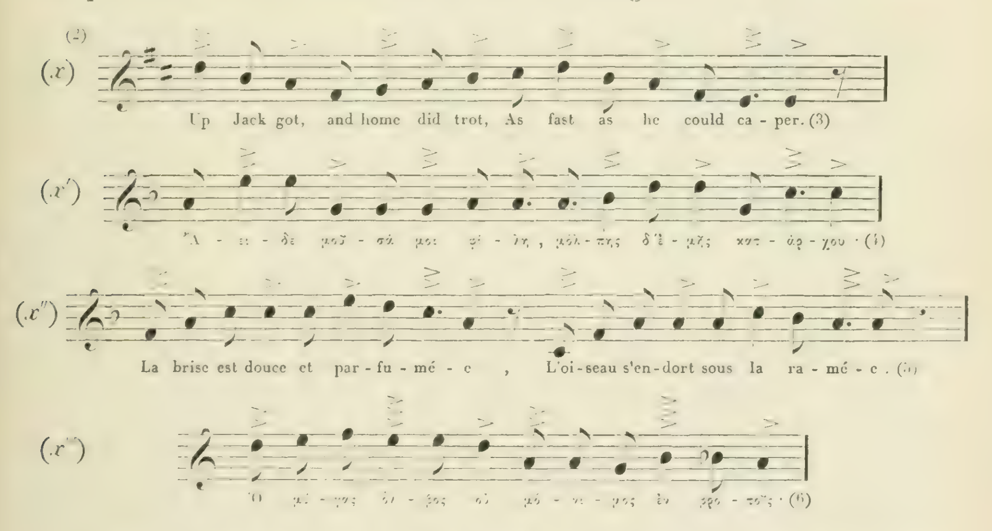
(4) Rythme de silences

4° Rythme composé complexe.

Nous obtiendrons des variations infinies si nous introduisons la complexité dans les unités simples du rythme composé, si nous remplaçons dans les cercles la couleur unie par des teintes insensiblement dégradées ou par des dessins multicolores et divers, si aux sons uniques nous substituons des syllabes d'intensité décroissante et diverse. Ainsi, l'exemple suivant combine les formes *k*, *n* et *o* :



Le rythme est surcomposé — doublement ou triplement composé — quand les unités composées de premier ordre sont régulièrement réunies deux à deux ou trois à trois par quelque phénomène optique ou acoustique, tel qu'un renforcement d'intensité à intervalles égaux :



La complexité augmente encore quand l'unité simple, tout en occupant

(1) « *Through Grief and through Danger* », paroles de Moore (mesure à 3/8). V. *The Song Book*, par John Hullah, Golden Treasury Series, Londres, 1892, p. 302.

(2) ⩦ indique une intensité plus grande que ⩥. Cette notation ne représente naturellement que le rythme fondamental, sans tenir compte des nuances que peut y apporter l'expression. La noire pointée, qui vaut une noire et une croche, réunit sur une même syllabe les deux unités simples inégales.

(3) *Jack and Jill*, v. *Mother Goose's Nursery Rhymes*, Londres, 1891, p. 190.

(4) Hymne à la Muse, v. Jan, *Musici Sriptores Graeci, Supplementum*, Leipzig, 1899, p. 45.

(5) Gounod, *Mireille*, « Chanson de Magali » (mesure surcomposée 9/8 + 6/8).

(6) Euripide, *Oreste*, v. 340 (Didot), v. Jan, *l. c.*, p. 7. Le manuscrit n'indique que . et (la notation de ὡς semble bien prouver que le point *suscrit* indique l'ictus le plus fort).

la même étendue ou la même durée, peut se décomposer en parties égales ou inégales, etc., etc. :



Il existe enfin une harmonie rythmique, où le rythme atteint le comble de la complexité. Je n'en cite qu'un exemple très simple :



(1) *Wapping Old Stairs*, v. *Song Book*, p. 110.
(2) Inscription de Tralles, v. Jan, *l. c.*, p. 39.
(3) Gounod, *l. c.*
(4) Hymne à Apollon, I, v. Jan, *l. c.*, p. 15 (mesure composée 5/8).
(5) Beethoven, *Sonates*, vol. I, 9 (op. 14, nº 1), Rondo.

Au lieu de cet exemple, si simple encore, si incomplexe, j'aurais dû en prendre un dans la partition du *Crépuscule des Dieux*, chant et orchestration. Je me contente d'y renvoyer le lecteur. Il y verra en bien des endroits quelle complexité prodigieuse donnent au rythme et les divers groupes de phonèmes qui forment les syllabes, et les timbres multiples des instruments, et les modifications différentes des unités rythmiques. Il serait difficile de décrire un rythme spatial aussi complexe et aussi composé, difficile même de le concevoir ; c'est à peine si certains tapis d'Orient peuvent en donner quelque idée.

§ 10. Il ne sera peut-être pas inutile, pour éclaircir les définitions précédentes, de citer quelques exemples connus du rythme spatial. Un collier de perles nous offre un rythme simple et uniforme quand les perles sont de même grosseur et de même couleur (cp. *b*) — simple et varié, quand elles sont de même grosseur et de couleur différente (1) (cp. *c*, *d*, *e*, *f*) — simple et complexe, si la couleur de chaque perle n'est pas unie (cp. *g*, *h*, *i*, *j*, *k*) ; composé uniforme, si les perles sont identiques de deux en deux (cp. *n*, *o*, *p*, *q*, *r*, *s*, *t*, *u*) — composé varié, si deux grosseurs alternent régulièrement, tandis que la couleur change sans cesse (cp. *v*) — composé complexe, si en outre la couleur de chaque perle n'est pas unie (cp. *w*, *x*, *y*).

Considérées indépendamment de leurs rapports avec le reste de l'édifice, les colonnes des temples grecs suivent un rythme simple, complexe et uniforme ; celles des églises gothiques, de la Sainte-Chapelle par exemple, avec leurs chapiteaux de forme différente, un rythme simple, complexe et varié. Dans le parc de Versailles, les Marmousets présentent un rythme simple, complexe et varié ; les statues et les vases du Tapis Vert, qui alternent par groupes de deux, un rythme composé complexe et varié (2).

C. — LE RYTHME INTENSIF.

§ 11. Quant au rythme de la musique, il est toujours composé, complexe et varié. Si l'on y distingue des mesures simples et des mesures composées, c'est par une définition toute spéciale, qui se fonde sur le caractère particulier du rythme musical ou plus généralement du *rythme intensif*.

(1) Il vaut mieux alors que la même couleur ne revienne pas deux fois : autrement, on s'attend à un rythme composé, et l'on est déçu.

(2) Objectivement, ce rythme est aussi complexe et aussi varié, sinon aussi composé, que le rythme musical le plus compliqué. Mais cette complexité et cette variété m'échappent en grande partie quand j'embrasse ou parcours du regard l'ensemble des statues et des vases de manière à en percevoir le rythme, tandis qu'aucun détail d'une partition ne passe pour moi inaperçu. Les diversités sculpturales ne m'apparaissent que si je concentre mon attention sur chaque statue ou chaque vase à part et perds ainsi de vue le rythme de l'ensemble. C'est pourquoi le rythme uniforme des colonnes grecques, s'il est moins intéressant dans le détail que le rythme varié des colonnes gothiques, est en revanche plus sensible, plus harmonieux et plus efficace comme rythme, parce que rien ne détourne notre attention du rythme lui-même.

Dans ce rythme, la division en unités est indiquée en principe par un énergique accroissement d'intensité, soit du mouvement, comme dans la danse, soit du son, comme dans la musique et les vers. C'est là ce qu'on appelle *temps marqué* ou *ictus*. Il n'y en a qu'un (>) dans les mesures simples, binaires (2/4, 2/8) ou ternaires (3/4, 3/8) (1) ; deux ou trois, un fort (≥) et un ou deux plus faibles (>) dans les mesures composées, binaires (4/4) ou ternaires (6/4, 6/8 ; 9/4, 9/8) (2). Dans les grandes mesures ou mesures surcomposées, le temps marqué présente jusqu'à trois degrés d'intensité ; c'est le cas dans le dochmius grec (v. ex. *x'''*), ainsi que dans nos mesures à 12/4 ou à 12/8 :



Gossec.

Dans leur notation musicale, les Grecs indiquaient le temps marqué par un point suscrit, au moins le temps marqué principal. Dans la nôtre, nous le faisons précéder d'une barre, mais seulement aussi le temps marqué principal quand la mesure est composée (3).

Le rythme intensif consiste donc dans le retour du temps marqué à intervalles sensiblement égaux (4). Ces intervalles, c'est-à-dire les unités rythmiques, peuvent être tous divisés de la même manière, en parties égales (spondées et dactyles) ou inégales (trochées, bacchées, etc.), si bien qu'à ce point de vue le rythme est uniforme. C'était le cas dans la musique grecque. Il en est de même en principe dans la nôtre, où la mesure se décompose en *temps* égaux. Mais le principe n'est guère observé que dans les mélodies populaires et souvent dans les passages vraiment lyriques de nos opéras, presque toujours aussi dans les marches et surtout dans les danses. Nos grands compositeurs modernes emploient d'ordinaire un rythme si varié que souvent la division en temps n'est plus guère qu'une illusion ou un procédé pratique pour battre la mesure. On s'en convaincra en parcourant la partition de *Tristan et Yseult* ou du *Crépuscule des Dieux* (5).

(1) V. ex. *w* (3/8).

(2) V. ex. *x*, *x'* (6/8), ex. *y* et ex. *z* (4/4 ou C). Dans l'ex. *y'''* il y a alternance du ternaire et du binaire (5/8).

(3) Dans la phrase de Gossec, p. ex., les signes >, ≥ et ≧ disparaissent, et il y a une barre avant les notes surmontées ici de ≧, du moins avant la deuxième et la troisième.

(4) Cp. Cicéron, *de Orat.* III, XLVIII, 185 : Numerosum est in omnibus sonis atque uocibus quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus interuallis aequalibus.

(5) Quand Wagner s'élève contre le rythme, il songe évidemment au rythme uniforme, qu'il

Voici deux mesures, l'une de Berlioz et l'autre de Boïeldieu, où il ne reste plus aucune trace de la division théorique en temps :



Damnation de Faust (1). *La Dame Blanche* (2)

En pareil cas, à cela près que les intervalles ne sont pas vides, le rythme temporel correspond exactement au rythme spatial des ex. *a* ou *l*, *m*.

Par lui seul, même sans le concours des complexités et des variations de la mélodie et du timbre, le rythme intensif agit puissamment sur la sensibilité ; les instruments à percussion, tels que tambour, tam-tam et castagnettes, en donnent la preuve tous les jours et dans tous les pays.

§ 12. Ce que je viens de dire du rythme musical, s'applique aussi au rythme du vers et même au rythme imparfait de la prose. En tant que rythme intensif, il peut être simple ou composé ; mais par la forme de ses unités, il est toujours composé, complexe et varié. Il doit d'abord sa complexité et sa variété aux divers groupements de phonèmes divers que représentent les syllabes. Il la doit aussi aux nuances de l'accentuation (dynamique) et à la marche mélodique de l'intonation. L'habitude, « cette seconde nature », nous empêche de remarquer le rythme du langage, de quelque idiome qu'il s'agisse, et l'intonation particulière de notre langue ; par là même, d'ailleurs, qu'ils échappent ainsi à la conscience, ce rythme et cette intonation n'en exercent qu'une plus grande influence sur l'auditeur. Mais nous « chantons » tous en parlant, plus ou moins, bien entendu, beaucoup par exemple dans le français parisien et suivant une mélodie très caractéristique (3). Notre diction poétique, dont le rythme est plus faiblement accentué et plus varié mais au moins aussi régulier que celui de la poésie allemande ou anglaise, emploie dans l'intonation des intervalles plus considérables, mieux marqués et plus mélodiques. Voici comment Pierson transcrit les premiers vers d'Athalie (4) :

s'agisse de la division des mesures en parties semblables ou du groupement des mesures en phrases de même carrure.

(1) J'emprunte cet exemple à M. Combarieu, *Les Rapports de la Musique et de la Poésie*, Paris, 1893, p. 30.

(2) *Ib.*, p. 34.

(3) « Det kan ikke nægtes, at i denne er det musikalske element stærkt fremtrædende, og det netop paa grund af den oratoriske accents overvægt. Dette forhindrer ikke, at tonefaldet i visse provinsudtaler kan være endnu mere syngende og navnlig slæbende. Det franske sprogs mærkværdige harmoni og moderation kulminerer i Pariserudtalen og undgaar alle saadanne udartninger. » Joh. Storm, *Det første nordiske Filologmøde*, Copenhague, 1879, p. 171. M. Storm, dont la langue est très chantante, est bon juge en pareille matière.

(4) *Métrique naturelle du langage*, Paris, 1884, p. 226-7. Il faudrait évidemment remplacer la mesure à 2/4 par la mesure à 4/4, avec temps marqué principal à la fin du vers et de l'hémistiche.


1° Sans expression :



2° Avec expression :



Cet exemple suffit à montrer combien le rythme du vers est complexe et varié (1). Mais en tant que rythme intensif, il n'est composé que si les pieds, qui correspondent aux mesures simples de la musique, s'unissent deux par deux ou trois par trois en dipodies ou en tripodies, dans lesquelles le premier temps marqué ou le dernier l'emporte en intensité sur l'autre ou les autres. On dira, par exemple, que le rythme est simple dans le vers suivant :

Softly sweet in Lydian measures...

Si l'on veut se rendre compte à quel point il est complexe et varié, qu'on

(1) Dans la Troisième Partie, j'étudierai d'après mes expériences le rythme et la mélodie d'un certain nombre de vers anglais.

représente les sons par des couleurs. Il faudra en choisir une différente pour chaque son différent, en se réglant sur le timbre, la hauteur, la sonorité et la durée propres au phonème. Toutes ces couleurs devront se fondre peu à peu l'une dans l'autre, comme celles de l'arc-en-ciel. Dans les couleurs dont l'ensemble correspond à une syllabe, l'intensité croîtra rapidement jusqu'à un certain degré, pour décroître ensuite graduellement ; ce degré d'intensité atteindra son maximum aux endroits où tombe le temps marqué. Ce chaos apparent de divisions vagues et différant par la longueur, la couleur, la nuance et l'intensité, on le fera passer sous les yeux en deux secondes et demie. Pour mesurer les unités rythmiques, le spectateur n'aura d'autre point de repère que les maximums d'intensité ou les accroissements maximum d'intensité. Réussira-t-il à les percevoir, même inconsciemment, surtout si on ne l'a prévenu de rien ? J'en doute. C'est pourtant ainsi que l'ouïe perçoit le rythme des vers.

CHAPITRE III

MESURE SUBJECTIVE DES UNITÉS RYTHMIQUES

§ 13. Le rythme spatial, sous ses formes les plus fréquentes, a au contraire des points de repère faciles à distinguer. Dans le rythme relativement parfait d'un collier de perles égales, d'une colonnade ou d'une suite de rosaces pareilles, et même dans le rythme imparfait des arbres de nos boulevards ou d'une rangée de dents, les unités sont nettement dessinées par des lignes ou des surfaces bien définies. L'œil embrasse chacune d'elle dans son ensemble, et il semble presque oiseux de se demander de quel point à quel point il les mesure, quel est le point, autrement dit, qui joue le même rôle que le temps marqué de la musique et de la poésie. Dans le rythme simple d'une suite de cercles tangents et égaux, ce sont évidemment les points de contact. Si les cercles sont inégaux, mais alternent par ordre de grandeur, ce sera le point de contact du plus grand avec le précédent ou bien encore, surtout quand les combinaisons sont complexes, le sommet du plus grand. Dans le rythme composé d'une suite de cercles équidistants, ce seront les points les plus rapprochés des cercles consécutifs, c'est-à-dire les points par lesquels la ligne des centres coupe les circonférences ; ce peut être aussi le centre des cercles quand il est indiqué par un point. Quoi qu'il en soit, nous percevrons certainement le rythme de pareils cercles et nous pourrons même en distinguer les imperfections, jusqu'à une certaine limite ; mais le géomètre le plus habile ne saurait le reproduire qu'à l'aide d'instruments.

§ 14. Et pourtant le rythme le plus simple et le plus incomplexe de la musique, celui du tambour, des cymbales et autres instruments à percussion, est encore plus compliqué, plus difficile à saisir. On peut le comparer à une chaîne de montagnes dont les sommets les plus élevés seraient séparés en ligne horizontale par des intervalles égaux. Mais dans la musique ordinaire et dans la poésie, il s'ajoute aux différences d'intensité des différences de hauteur et de timbre ; la complication devient aussi grande que dans la combinaison de couleurs diverses et plus ou moins intenses, mais fondues peu à peu l'une dans l'autre, dont j'ai détaillé ci-dessus la compo-

sition bigarrée. Pour que l'ouïe réussisse à distinguer les temps marqués, il faut qu'elle ait une sensibilité très grande et aiguisée par l'éducation. Aussi comprend-on que pour une oreille grossière le rythme d'une marche sur le tambour ait plus de charme que le rythme atténué de certaines mélodies sur le violon.

LIVRE II

LA PERCEPTION DU RYTHME

CHAPITRE I

LA MESURE DE L'ESPACE ET DU TEMPS

§ 15. C'est par l'intermédiaire de nos sens que nous percevons le rythme objectif. Mais comment ? Les sensations de la vue, de l'ouïe, du toucher, etc., ne nous indiquent que les points de l'espace ou du temps entre lesquels nous constatons des intervalles égaux. Mais cette égalité, comment la percevons-nous ? Ces intervalles, comment les mesurons-nous ? En d'autres termes, par quelle opération de l'esprit, consciente ou inconsciente, mesurons-nous directement l'espace et le temps ? Si nous possédions *a priori* la notion du temps et celle de l'espace, comme le prétendent les kantistes, on en pourrait sans doute conclure que nous les mesurons par une faculté innée, à l'aide d'un métronome et d'un mètre naturels. Mais ces notions, comme toutes celles de l'homme, s'acquièrent à l'aide des sens et par l'expérience. C'est donc par un phénomène physio-psychologique, ou par une série de phénomènes physio-psychologiques, que nous mesurons les durées comme les distances. Il importe beaucoup en métrique, surtout en métrique expérimentale, de déterminer la nature de ce phénomène ou de ces phénomènes : autrement, on ne saurait estimer la valeur de notre sens du rythme, on ne saurait en expliquer ni l'exactitude ni les erreurs possibles (1). Seul, évidemment, le rythme temporel m'intéresse. Mais pour

(1) Je n'ignore pas que « the proof of the pudding is in the eating » : l'expérimentation peut seule nous montrer avec quelle justesse fonctionne notre sens du rythme. Il en est de même des machines ; mais en mécanique et en physique on ne croit pas connaître la valeur d'un appareil tant qu'on en ignore le principe et la construction. C'est là aussi ce que je veux dire.

éclaircir la question, je parlerai d'abord du rythme spatial, dont la perception semble de prime abord plus simple (1).

(1) Les remarques de ce livre s'appliquent aussi au rythme purement subjectif. Il y a, d'ailleurs, non pas deux cas principaux, mais trois. — 1° Le phénomène choisi comme point de repère, par exemple l'accroissement d'intensité au temps marqué, existe dans la réalité objective indépendamment de toute action de ma part ; il en est ainsi quand j'entends chanter. — 2° Ce phénomène existe dans la réalité objective par une action de ma part ; il en est ainsi quand je chante moi-même. — 3° Le phénomène n'existe pas dans la réalité objective, mais je l'y ajoute et l'y perçois par un processus physio-psychologique presque toujours inconscient ; il en est ainsi quand en écoutant une suite de percussions identiques et équidistantes j'entends les percussions paires plus fortes que les autres. — Il y a au fond peu de différence entre 2° et 3°. Au point de vue de la mesure subjective des intervalles rythmiques, il n'y a aucune différence entre 1°, 2° et 3° : le point de repère sur lequel je me fonde directement, immédiatement, est toujours un phénomène subjectif, c'est-à-dire une sensation ; il n'importe aucunement que cette sensation me soit imposée ou seulement suggérée par un phénomène objectif, ni que ce phénomène objectif soit dû à l'action d'un agent extérieur ou à mon action personnelle.

CHAPITRE II

LA MESURE VISUELLE DE L'ESPACE

§ 16. La perception, la notion de l'espace a pour base première le toucher et s'acquiert par le mouvement (1). Mais c'est la vue qui, en s'instruisant au moyen des sensations tactiles et cinétiques, arrive de très bonne heure à « jouer dans notre perception de l'espace un rôle tout à fait pré-

(1) La notion de l'espace, c'est la constatation empirique de la possibilité et de la nécessité qu'il y a pour moi de me mouvoir plus ou moins afin de toucher les objets dont je perçois ou imagine la présence, à commencer par les diverses parties de mon corps. L'espace est indéfini, parce qu'il n'y a pas de limite concevable à cette possibilité et à cette nécessité. Le nombre des directions que peuvent adopter mes mouvements est en apparence infini, comme celui des rayons d'une sphère. En réalité, à cause même de la configuration de mon corps, mes mouvements ne peuvent se diriger qu'en avant ou en arrière, à droite ou à gauche, en haut ou en bas, c'est-à-dire conformément aux trois dimensions que je reconnais par suite à l'espace. Cet espace à trois dimensions est donc tout simplement abstrait de mon expérience. Les canaux semi-circulaires de l'oreille ne peuvent servir qu'à nous renseigner sur la position de notre corps dans l'espace et à guider nos mouvements par rapport aux trois dimensions, sans doute aussi à les coordonner et même à les régler, mais uniquement au point de vue de la direction ; ainsi ils empêchent probablement l'énergie accumulée dans les centres moteurs de provoquer des mouvements dans les directions où nous n'avons que faire pour l'instant. A tous ces égards ils peuvent être suppléés par le toucher et la vue, comme on l'observe, non seulement chez les animaux auxquels on les a enlevés, mais encore chez les sourds-muets, chez lesquels ils ne fonctionnent pas. Malgré cette infirmité, les sourds-muets de naissance ont la notion de l'espace. Ils ne la doivent donc pas aux canaux semi-circulaires, ni eux, ni par conséquent les autres hommes. Les sourds-muets qui voient se dirigent mieux à tous égards, malgré la paralysie de leurs canaux semi-circulaires, que les aveugles dont les canaux fonctionnent parfaitement. J'en connais qui sont d'excellents cyclistes. L'Américaine Helen Keller a perdu à dix-neuf mois l'ouïe et la vue ; la Norvégienne Ragnhild Kotaeje est privée de ces deux sens, aussi bien que de l'odorat et du goût : elles n'en ont pas moins la notion de l'espace. Un jour, Mlle Kotaeje demanda à un philosophe de mes amis quel était son pays, et comme il répondait « l'Islande », elle étendit le bras vers le nord-ouest, pour indiquer la direction et la distance. Mlle Keller est assez forte en géométrie (v. Helen Keller, *The Story of my Life*, New-York, 1903). Enfin, les deux canaux antérieurs ne sont pas parallèles, non plus que les deux canaux postérieurs : comment corrigerions-nous ces divergences, dans « le système idéal de trois coordonnées perpendiculaires sur lequel nous projetons nos sensations », si nous ne fondions notre notion de l'espace que sur les indications des canaux semi-circulaires ? Celles-ci nous sont à coup sûr extrêmement précieuses, comme le prouvent en particulier les expériences de M. de Cyon. Il me semble pourtant difficile, pour les raisons que

pondérant » (1). Aussi est-ce presque exclusivement à l'aide de la vue que nous percevons le rythme spatial.

§ 17. Prenons comme exemple une série de points équidistants :

. . . . . .
A B C D E F

Nous pouvons comparer de deux manières les intervalles AB, BC, CD, DE, EF, etc. Dans les deux cas, les phénomènes sont au moins en très grande partie inconscients.

1° Je puis d'abord regarder simultanément les points A et B d'une certaine distance, ou, comme on dit, sous un certain angle. Par le *sens cinétique* (2), j'ai la sensation de l'état où je mets à cette fin les muscles de mes yeux (3). Cette sensation multiple se décompose en deux sensations déjà fort complexes : la première se rapporte à l'état des muscles exigé pour regarder de la distance adoptée ; la seconde, à celui qu'il faut leur donner pour considérer de cette distance l'intervalle AB. La première me permet de conserver cette distance en passant de AB à BC. En comparant le souvenir de la seconde à la sensation de même ordre que j'éprouverai en disposant les muscles de mes yeux pour considérer l'intervalle BC, je pourrai constater si j'ai $BC = AB$, $BC > AB$ ou $BC < AB$. Je le ferai d'autant plus facilement que le souvenir de la première sensation cinétique se présente à mon intelligence sous la forme d'une image identique à l'aspect des deux premiers points sur le papier ; il n'en est pas ainsi quand il s'agit de deux temps marqués consécutifs, que nous ne pouvons nous représenter simultanément par le souvenir. En réalité, surtout quand je m'attends à ce qu'il y ait égalité de distance entre les points consécutifs, l'opération se simplifie beaucoup : je met mes muscles dans l'état requis pour regarder AB d'une certaine distance, et sans modifier cet état je passe à BC par un mouve-

je viens de signaler, de suivre ce savant physiologiste dans les conclusions que formule son remarquable ouvrage sur *das Ohrlabyrinth als Organ der mathematischen Sinne für Raum und Zeit* (Berlin, 1908). Il se peut que les canaux semi-circulaires servent surtout à nous renseigner sur la direction suivant laquelle nous arrivent les sons, c'est-à-dire sur la situation que leur source occupe dans l'espace par rapport à nous.

(1) Høffding, *Psychologie*, trad. par Léon Poitevin, Paris, 1900, p. 260.

(2) J'appelle sens cinétique la faculté que nous avons d'éprouver des sensations cinétiques, c'est-à-dire des sensations surtout innervatrices et musculaires, mais aussi articulaires et tactiles, par lesquelles nous percevons l'état d'un ou de plusieurs muscles à un moment donné. Plusieurs physiologistes nient qu'il y ait des sensations musculaires : Irgend welche Bewegungs-oder Kontraktionsempfindungen, die man gewöhnlich als Muskelgefühle bezeichnet, erhalten wir keinesfalls (de Cyon, *Das Ohrlabyrinth*, p. 343). Ils reconnaissent pourtant certaines sensations musculaires : Zeitweise erhalten wir von den Muskeln Gefühle der Ermüdung, der Steifigkeit oder der Spannung (*Ib.*, p. 342). — Wir empfinden... die Dehnungen der Sehnen und Muskeln (*Ib.*, p. 407). Comment se peut-il, s'il en est ainsi, que nous n'ayons pas une sensation au moins subconsciente des contractions musculaires ? Comment pourrions-nous d'ailleurs les régler sans les percevoir ? La constatation de leurs effets ne saurait être suffisante.

(3) Cet état des muscles est décrit par M. Høffding, *l. c.*, p. 255.

ment de la tête ou simplement des yeux. Je me sers ainsi de mes yeux comme d'un compas, dont je transporterais les pointes de A, B sur B, C après en avoir réglé l'angle d'ouverture sur la distance AB. Dans le rythme temporel, au contraire, je ne puis procéder qu'à l'aide du souvenir. La finesse du sens cinétique, en ce qui concerne l'œil aussi bien que tout autre organe, varie beaucoup suivant les individus et peut se développer, se perfectionner par l'exercice. Il en est de même de la précision du souvenir des sensations cinétiques. Certains, par une longue pratique, acquièrent à cet égard un coup d'œil presque infaillible ; ils réussissent même, par un ajustement réciproque des deux sensations indiquées plus haut, à comparer exactement deux longueurs à des distances différentes. Ils ont le compas dans l'œil. Cette image est très juste : leur vue est bien un compas solidement emboîté et qui a conscience de l'écartement de ses branches.

§ 18. — 2° Au lieu de considérer d'un regard l'intervalle AB, surtout s'il est assez considérable, nos yeux pourront se fixer d'abord sur A pour aller de là à B (1). Par le sens cinétique, nous avons la sensation du mouvement accompli et de sa direction. Ce ne serait pas suffisant, évidemment, pour comparer ensuite BC à AB. Mais grâce au sens de l'effort, ou *sens dynamique*, nous percevons et calculons inconsciemment la quantité d'énergie dépensée, soit dans un mouvement, soit dans tout autre processus de l'organisme, par exemple dans le travail neural ou cellulaire auquel correspondent les sensations (2). Nous n'en percevons et calculons pas seulement la quantité, la somme, mais aussi l'intensité, la vitesse avec laquelle elle se dépense. Si nous conservons le souvenir de la sensation dynamique qu'a comportée la translation du regard de A à B, nous pourrons lui comparer celle qu'entraîne la translation identique du regard de B à C. Nous saurons par là si nous avons bien $BC = AB$, ou $BC > AB$, ou $BC < AB$. Il n'est pas nécessaire que la vitesse du mouvement reste la même, puisque la durée de la dépense d'énergie est ici inversement proportionnelle à sa rapidité, et qu'ainsi la quantité d'énergie dépensée reste la même quelle que soit la vitesse (3). Mais un changement de vitesse peut troubler le souvenir de la première sensation ou rendre autrement la comparaison difficile : l'accélération du mouvement donnera par exemple, malgré l'affirmation du sens dynamique, l'impression d'un intervalle moindre, d'autant que l'on ramène souvent en pareil cas la mesure de l'espace à celle du temps (4). Quoi qu'il en soit, l'exactitude de la mesure dépend de la finesse native du sens cinétique et du sens dynamique, aussi bien que de leur éducation par

(1) Pour simplifier, je ne répéterai pas ici ce que j'ai dit plus haut sur la distance des yeux à AB et à BC.

(2) Je m'éloigne ici, et pour le nom (dynamique) et pour l'extension du sens, des définitions que donne M. Hoffding, *l. c.*, p. 150. Au point de vue physiologique, le sens dynamique et le sens cinétique se confondent en partie.

(3) Cette quantité est égale au produit de la durée par l'intensité et la vitesse ($d \times i \times v$). Nous avons donc $\frac{d}{d'} = \frac{i'v'}{iv}$ ou $div = d'i'v'$.

(4) J'y reviendrai plus loin.

l'exercice. A ce point de vue encore, il en est qui ont le compas dans l'œil. Seulement, le compas n'a pas ici la sensation de l'écartement de ses branches, mais bien du mouvement qu'elles accomplissent et de la dépense d'énergie exigée par ce mouvement. Ces deux façons de procéder se confondent d'ailleurs souvent, la première s'ajoutant à la seconde. Dans celle-ci, en effet, il est probable que l'image des deux premiers points, aussi sous le rapport de leur distance, se grave encore dans l'esprit quand ils ne sont pas trop éloignés, et que par là on peut contrôler l'exactitude de la reproduction en la comparant à cette image. Pour un géomètre ou un dessinateur, dont l'œil est dressé à saisir les distances, la tâche entreprise semble donc présenter toutes les chances de réussite.

CHAPITRE III

IMPERFECTION DE LA MESURE VISUELLE DE L'ESPACE

§ 19. Et pourtant les mieux exercés, ceux qui ont vraiment le compas dans l'œil, se trompent souvent eux-mêmes dans des proportions plus ou moins appréciables. Quant aux autres, ils accumulent erreur sur erreur. Combien connaissez-vous de personnes capables d'évaluer la hauteur d'un mur de $2^{m},75$ à un décimètre près ? Tracez une suite de points aux distances respectives de $1^{mm},03$, $0^{mm},96$, $0^{mm},90$, $0^{mm},92$, $0^{mm},93$, $0^{mm},88$ et $0^{mm},87$, et faites-les passer rapidement sous les yeux du plus expert : il les trouvera équidistants (1).

§ 20. Les erreurs seront bien plus grandes et bien plus nombreuses si, au lieu de comparer entre eux des intervalles donnés, on essaye de reproduire plusieurs fois de suite un intervalle déterminé, par exemple de tracer à main levée une suite de traits ou de points équidistants. Pour le faire, on procédera plutôt d'après la seconde manière indiquée au chapitre précédent (§ 18), c'est-à-dire en se réglant sur les sensations cinétiques et les sensations dynamiques. Et même, à celles que donnera le mouvement des yeux s'ajouteront encore celles que donnera le mouvement de la main et qui peuvent devenir les plus importantes. On ne manquera donc pas de guides. Cependant, même si l'on a le compas dans l'œil, on commettra bien des irrégularités.

§ 21. Un architecte de mes amis, M. L., a bien voulu tenter l'expérience (2). Voici les intervalles que présente une première série de traits verticaux (3) :

(1) Je n'ai pas choisi ces nombres au hasard : ils m'ont été fournis par les expériences de la Troisième Partie sur le rythme du chant (exp. 36).

(2) Le 25 janvier 1907.

(3) Les traits étaient de longueur fort inégale. Pour les égaliser, j'ai mené deux perpendiculaires au premier. Il en est de même des figures suivantes. — Dans la reproduction de ces traits ou points au crayon par la simili-gravure, il y a eu quelques détails d'altérés.

Expérience I

I. 1° (25 I 07).

A l'aide de points, j'avais fixé comme intervalle une distance de 5 millimètres. M. I. a tracé 23 traits verticaux, ce qui donne les 22 intervalles suivants (en millimètres)(1) 6 — 6.1 — 5.5 — 5.5 — 6.3 — 6 — 5.7 — 5.5 — 6.2 — 6 — 5.5 — 5.6 — 5.6 — 6 — 6.2 — 5.6 — 5.7 — 5.3 — 5.2 — 5 — 5.8 — 5.2. En additionnant ces nombres, on obtient un total de 125^{mm}.5. Pour vérifier s'il concordait bien avec la réalité, j'ai mesuré la distance du premier trait au 23e : j'ai trouvé exactement 125^{mm}.5 (2). L'unité idéale du rythme n'est évidemment pas l'intervalle donné (5^{mm}.) ; dès le premier intervalle, M. I. s'en est écarté d'un millimètre. C'est l'intervalle moyen : 125^{mm},5 : 22 = 5^{mm},7. Le plus grand intervalle le dépasse de 0^{mm},6 ; le plus petit lui est inférieur de 0^{mm},7. La différence entre ces deux intervalles est de 1^{mm},3. Cette différence maximum absolue équivaut au quart de l'unité du rythme. La différence maximum entre intervalles consécutifs est de 0^{mm},8 (6^{mm},3 — 5^{mm},5 et 5^{mm},8 — 5^{mm}) ; elle équivaut au septième de l'unité.

Si nous représentons par S la somme des nombres obtenus par la mesure des intervalles, par R la distance réelle du premier trait au dernier, par u l'intervalle moyen ou *unité* rythmique idéale, par I l'intervalle maximum, par ι (*iôta*) l'intervalle minimum, par D la différence maximum absolue et par D la différence maximum entre intervalles consécutifs, nous avons :

$$S = R = 125^{mm}.5 \qquad D = 6.3 - 5 = 1.3 = \frac{u}{4}$$

$$u = 125.5 : 22 = 5.7 \qquad \text{D} = 6.3 - 5.5 = 0.8 = \frac{u}{7}$$

$$I = 6.3 = u + 0.6 \qquad \text{intervalles égaux à } u : \; 2$$

$$\iota = 5 = u - 0.7$$

La différence moyenne des intervalles avec l'unité est de 6^{mm},5 : 22 = 0.29. Elle représente le 19e de l'unité. Je l'indique par cette formule : *d. m. i. u.* (différence moyenne des intervalles avec l'unité) $= \frac{1}{19}$. La dif-

(1) Je n'avais à ma disposition qu'un décimètre divisé en demi-millimètres ; les décimales inférieures à 0^{mm}.5 sont donc sans doute quelque peu inexactes. Mais on verra par la suite que les erreurs sont tout à fait négligeables.

(2) Mes erreurs partielles, même si l'on tient compte du fait qu'elles se compensent, sont donc certainement inappréciables.

férence moyenne entre intervalles successifs est de 7mm,2 : 21 = 0,34. Elle représente le 17e de l'unité. Je l'indique par cette formule : *d. m. i.s.* (différence moyenne entre intervalles successifs) $= \frac{1}{17}$. Ces deux formules expriment d'une manière différente et en se complétant l'erreur moyenne du rythme réel, le degré d'exactitude atteint dans la réalisation du rythme idéal et absolu. Elles permettent de comparer entre eux deux rythmes réels quelconques.

Nombre des intervalles égaux entre eux :

4 de 6mm	2 de 6,2
4 de 5,5	2 de 5,7
3 de 5,6	2 de 5,2

Dans tous ces, cas l'égalité n'est sans doute qu'approximative : elle disparaîtrait à coup sûr, non seulement si je descendais jusqu'aux centièmes de millimètre, mais encore si je pouvais mesurer les dixièmes avec plus d'exactitude. En revanche, l'inexactitude de mes mesures a pu en d'autres cas augmenter les différences réelles.

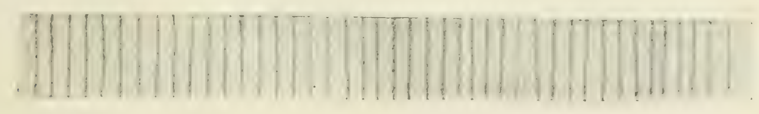
Quoi qu'il en soit, malgré l'imperfection de ces égalités partielles, malgré même les différences fortement accusées (D et D), on peut dire que les 22 intervalles sont sensiblement égaux entre eux. C'est l'impression qu'on a quand on parcourt rapidement du regard la série de traits verticaux, et cette impression subjective donne bien la sensation du rythme (1).

Les nombres trouvés par mes mesures montrent que l'intervalle rythmique va en diminuant, c'est-à-dire que le rythme s'accélère.

§ 22. M. I. a renouvelé l'expérience ; mais cette fois l'intervalle fixé était plus petit :

Expérience II.

I. 2e (25 I 07).



43 traits verticaux, formant 42 intervalles.

Intervalle fixé : 2 millimètres.

Intervalles obtenus : 2 — 2,5 — 2,2 — 2,4 — 2,3 — 2,5 — 2,1 — 2,2 — 2 — 2,3 — 2,1 — 2,2 — 2,5 — 2 — 2,4 — 2 — 2,2 — 2,5 — 2 — 1,9 — 2,1 — 2 — 2,4 — 1,9 — 2,1 — 1,5 — 2 — 2 — 2 — 2,5 — 2,2 — 2 — 1,8 — 2,3 — 2,1 — 2 — 2,2 — 1,5 — 2,1 — 1,8 — 2,1 — 2,5.

S = 89,4 R = 92 S — R = 2,6

(1) On sait que les peuples primitifs emploient souvent comme ornement ce rythme extrêmement simple de traits équidistants. V. Grosse, *die Anfänge der Kunst*, Fribourg en Brisgau, 1894, p. 121 et 126.

J'ai donc commis une erreur totale de $2^{mm},6$. Comme elle se répartit sur 42 intervalles, soit $0^{mm},06$ par intervalle, on peut tenir les erreurs partielles pour complètement négligeables (1). Afin de pouvoir comparer à l'unité rythmique idéale les intervalles tels que je les ai mesurés, il faut naturellement la tirer du total (S) que j'ai obtenu en additionnant ces mesures.

$$u = 89,4 : 42 = 2,13 \qquad \mathrm{I} = 2,5 = u + 0,37 \qquad \mathrm{i} = 1,5 = u - 0,63.$$

On remarquera que l'intervalle minimum dépasse à peine la moitié de l'unité ($1^{mm},06$).

$\mathrm{D} = 2,5 - 1,5 = 1$ millimètre, c'est-à-dire presque la moitié de l'unité.

$\mathrm{d} = 2,2 - 1,5 = 0^{mm},7$, c'est-à-dire le tiers de l'unité.

Il y a encore d'autres différences marquées entre intervalles consécutifs : deux fois $0^{mm},6$ et quatre fois 0,5. L'erreur moyenne est aussi plus forte que précédemment :

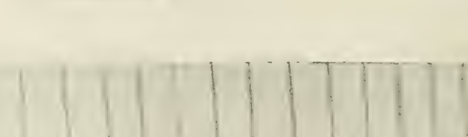
$$d.\ m.\ i.\ u. = \frac{1}{11} \qquad d.\ m.\ i.\ s. = \frac{1}{7}$$

On a pourtant la sensation du rythme : si elle est troublée, c'est surtout par la déviation de deux ou trois traits, qui ne sont ni droits ni parallèles aux autres.

§ 23. Il faut bien remarquer que dans ces deux expériences M. I. pouvait toujours rafraîchir et contrôler son souvenir en regardant les intervalles précédents, les traits précédents. Il n'en est pas de même dans le rythme temporel, où les points de repère correspondant à ces traits disparaissent au fur et à mesure qu'ils paraissent, où il est impossible de vérifier l'exactitude du souvenir qu'ont laissé les intervalles antérieurs. Pour obtenir des conditions à peu près équivalentes, j'ai prié M. I. de recommencer l'expérience en cachant au fur et à mesure les traits déjà tracés, excepté le dernier. C'était le favoriser encore, car dans le rythme intensif, par exemple, le dernier temps marqué est aussi disparu quand on va vers le suivant. D'autre part, il est plus facile de comparer la distance de deux lignes que celle de deux points tels que les temps marqués. Enfin, M. I. avait remarqué qu'il était porté à diminuer progressivement les intervalles, et il se tenait sur ses gardes. Voici le résultat :

Expérience III.

I. 3° (25 I 07).





(1) J'aurais pu recommencer mes mesures ; mais je ne pouvais guère espérer atteindre une plus grande exactitude.

19 traits verticaux, formant 18 intervalles.

Intervalle fixé : 5 millimètres.

Intervalles obtenus : 6 — 5.5 — 5,6 — 5.2 — 5,8 — 5.9 — 6.3 — 5.1 — 4.5 — 4,9 — 5 — 4,6 — 5,6 — 5 — 4.6 — 4.4 — 4.5 — 4.5.

L'intervalle va malgré tout en diminuant.

$$S = R = 93^{mm} \qquad i = 4^{mm}.4 = u - 0.77$$

$$u = 93 : 18 = 5^{mm}.17 \qquad D = 6.3 - 4.4 = 1.9 = \frac{u}{3}$$

$$I = 6^{mm}.3 = u + 1.13 \qquad d = 6,3 - 5.1 = 1.2$$

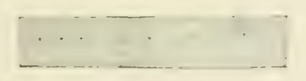
$$d.\ m.\ i.\ u. = \frac{1}{11} \qquad d.\ m.\ i.\ s. = \frac{1}{12}$$

Malgré le fléchissement de certains traits, on a parfaitement la sensation du rythme ; on en remarque à peine l'accélération.

§ 24. Un lycéen de seize ans, dessinateur adroit, s'est aussi prêté à l'expérience dans les conditions que je viens d'expliquer, c'est-à-dire en cachant tous les traits ou points précédents, excepté le dernier (1).

Expérience IV.

M. 1° (17/4/07).



10 points, formant 9 intervalles.

J'avais tracé moi-même les deux premiers points à une distance que je croyais de 3 millimètres ; elle est en réalité de 2mm,8.

Intervalles obtenus (2) : 2,8 — 2.5 — 3,2 — 2.5 — 3.5 — 2,9 — 3.2 — 3,2 — 3,3.

$$S = 27^{mm}.1 \qquad R = 27^{mm}.2 \qquad S - R = 0^{mm}.1$$

Il y a une erreur totale de 0mm.1, à répartir sur 9 intervalles, soit une moyenne de 0mm,01 par intervalle.

$$u = 27.1 : 9 = 3 \qquad i = 2.5 = u - 0.5$$

$$I = 3.5 = u + 0.5 \qquad D = d = 3.5 - 2.5 = 1 = \frac{u}{3}$$

Mais il y a eu un faux mouvement au cinquième point : l'intervalle voulu entre les points 5 et 6 est de 3 millimètres. Si l'on en tient compte, c'est le

(1) Le 17 avril 1907.

(2) J'ai choisi comme point de repère la partie la plus foncée, le centre de chaque point.

dernier intervalle ($3^{mm}.3$) qui est le plus grand ($= u + 0.3$). On a ainsi $D = 3.3 - 2,5 = 0^{mm}.8$ et $d = 3.2 - 2,5 = 0^{mm},7$.

$$d.\ m.\ i.\ u. = \frac{1}{10} \qquad d.\ m.\ i.\ s. = \frac{1}{6}$$

Le rythme est très sensible. On en remarque à peine le léger ralentissement.

Expérience V.

M. 2e (17/4/07).

19 traits verticaux, formant 18 intervalles.

J'avais tracé deux points à un intervalle que je croyais de 5 millimètres : il a réellement $5^{mm},3$.

Intervalles obtenus : 5,3 — 5 — 4.4 — 4.9 — 4.5 — 4,8 — 4.5. — 5 — 5.4 — 5 — 4.9 — 4.1 — 4.4 — 4.2 — 4 — 4.2 — 4.5 — 4.

$$S = R = 83.1 \qquad i = 4 = u - 0.6$$

$$u = 83.1 : 18 = 4.6 \qquad D = 5.4 - 4 = 1.4 = \frac{u}{3}$$

$$I = 5.4 = u + 0.8 \qquad d = 4.9 - 4,1 = 0.8$$

$$d.\ m.\ i.\ u.\ \frac{1}{12} \qquad d.\ m.\ i.\ s.\ \frac{1}{12}$$

Ici encore, le rythme est très sensible. On en remarque à peine la légère accélération.

Le jeune dessinateur a observé de lui-même qu'il battait la mesure de la main et de la tête : il prenait donc un rythme temporel pour guide ou tout au moins pour contrôle du rythme spatial. Nous verrons, d'ailleurs, que si le rythme peut être spatial par sa forme objective, il se ramène toujours pour nous à un rythme temporel.

§ 25. *Conclusion.* — Dans ces cinq expériences, la différence moyenne entre les intervalles et l'unité est $\left(\frac{1}{19} + \frac{1}{11} + \frac{1}{11} + \frac{1}{10} + \frac{1}{12}\right) : 5$ ou $\frac{1}{12}$ de l'unité ; la différence moyenne entre intervalles successifs est $\left(\frac{1}{17} + \frac{1}{7} + \frac{1}{12} + \frac{1}{6} + \frac{1}{12}\right) : 5$ ou $\frac{1}{9}$ de l'unité. Dans les trois dernières, nous trouvons respectivement $\frac{1}{11}$ et $\frac{1}{9}$. L'erreur moyenne est donc assez forte. J'ai déjà fait observer qu'au point de vue de la comparaison des intervalles mes deux sujets étaient placés dans des conditions plus favorables que s'il

se fût agi d'un rythme temporel. Mais ils avaient en outre un avantage encore bien plus considérable : ils avaient la volonté consciente de tracer leurs traits ou leurs points à intervalles égaux, et rien ne pouvait distraire leur attention de ce but unique. Dans le chant et surtout dans la diction poétique, c'est presque toujours inconsciemment qu'on cherche à ramener le temps marqué à intervalles égaux, et l'attention irréfléchie n'a pas seulement à se débrouiller au milieu des complexités et de la variété du rythme, mais au lieu de se concentrer uniquement sur ce but, elle est préoccupée d'autre part de la forme, du sens et de la valeur émotionnelle des paroles, comme de la mélodie et de l'accentuation, aussi bien que troublée par les nuances de l'expression, qui peut modifier à chaque instant l'allure même du rythme.

CHAPITRE IV

ILLUSIONS D'OPTIQUE

§ 26. Dans la perception et l'emploi du rythme spatial, il y a d'autres causes d'erreur que l'inexactitude, plus ou moins grande, soit des sensations cinétiques et dynamiques, soit des souvenirs qu'elles laissent dans la mémoire. Quelques exemples suffiront.

1° On nous demande de tracer plusieurs traits ou plusieurs points à une distance donnée l'un de l'autre et toujours égale. Si l'intervalle fixé nous paraît grand, nous aurons peur de le diminuer en le reproduisant, et nous serons ainsi portés à l'augmenter peu à peu. C'est l'inverse qui a lieu s'il nous semble petit : nous l'amoindrirons progressivement. Ce deuxième cas est d'autant plus fréquent que dans le souvenir la longueur des intervalles vides tend à décroître et que peut-être la fatigue nous incline à rapprocher les traits ou les points. Il s'est produit dans quatre des cinq expériences précédentes (1).

2° Après un intervalle relativement long, un plus court paraît moindre qu'il n'est en réalité.

3° Un espace partagé paraît plus grand qu'un espace non partagé de dimensions égales :

(*a*) ├┼┼┼┼┼┼┼┼┼┼┼┼┼┼┼┼┼┼┤ ――――――――――――――――――――

(*b*) . . . .

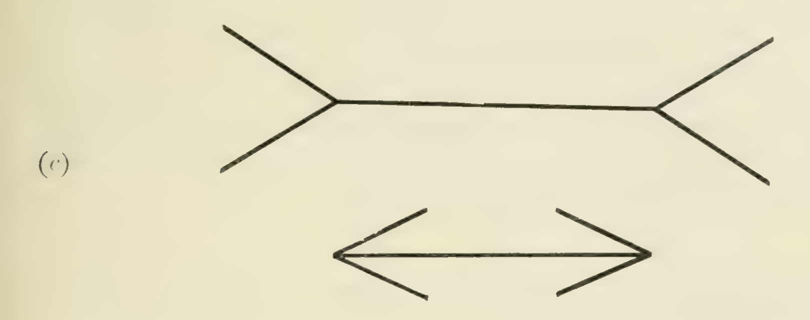
De deux intervalles égaux dont l'un est rempli de sculptures et l'autre vide, le premier nous semblera d'ordinaire plus long, non seulement parce qu'il nous donne plus de sensations visuelles, mais encore et peut-être surtout parce que nous nous y arrêtons pour l'examiner en détail, tandis que nous passons précipitamment sur le second. Le premier nous semblera plus court,

(1) Les angles aigus nous semblent plus grands qu'ils ne le sont en réalité ; les angles obtus, plus petits. Si l'on inscrit un carré dans un cercle, on verra que, par suite de cette illusion, les arcs ont l'air d'appartenir à des cercles plus petits. Pour ce cas, v. Wundt, *Physiol. Psychol.*, II, p. 572 et suiv., et en général, *ib.*, p. 544-577.

au contraire, si nous parcourons l'ensemble d'un regard rapide, parce que le second occupe alors aussi longtemps l'attention de notre esprit sans lui procurer aucune impression qui remplisse le temps et le fasse par conséquent paraître moins long.

4° Tout le monde sait, enfin, que la situation des lignes par rapport à d'autres, ou bien encore leur direction verticale ou horizontale, peut nous induire en erreur sur leur longueur. Soit, par exemple :

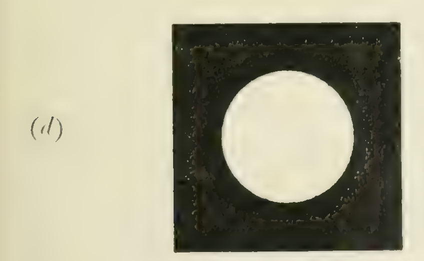
(c)



La ligne horizontale paraît plus courte dans la seconde figure que dans la première : elle est pourtant aussi longue.

5° Jusqu'ici nous n'avons pas fait intervenir les couleurs. L'intensité différente des différentes couleurs, ou même des nuances différentes d'une même couleur, entraîne une accommodation différente des organes visuels et modifie ainsi différemment la sensation cinétique aussi bien que la sensation dynamique. L'action des rayons lumineux, suivant qu'ils se rapprochent plus ou moins de la lumière blanche, irradie plus ou moins autour des points de la rétine qu'ils frappent directement. L'exemple le plus connu est la comparaison d'un cercle noir sur fond blanc à un cercle blanc sur fond noir :

(d)





Le cercle blanc paraît plus grand que le cercle noir : ils sont pourtant égaux. Il est probable que la comparaison d'intervalles diversement colorés comporte toujours plus ou moins de semblables illusions d'optique (1). Un corps très lumineux, une surface très éclairée diminuent pour nous les

(1) V. aussi Alfr. Lehmann, *die Irradiation als Ursache geometrisch-optischer Täuschungen*. *Pflüger's Archiv*, CIII, 1904, p. 84 suiv.

autres ou même les effacent : ainsi le soleil fait disparaître la flamme des bougies, les étoiles, la lune.

§ 27. Nous voyons donc que souvent l'espace subjectif ne correspond pas à l'espace objectif. Quand les causes d'erreur étudiées au paragraphe précédent interviennent dans la perception du rythme, il est nécessaire que les intervalles soient inégaux pour nous sembler égaux. Dans ce cas, si le dessinateur ou l'architecte veut nous donner l'impression d'un rythme parfait, il ne peut s'en rapporter à aucune mesure objective, mais seulement à une mesure subjective. Et nous-mêmes, nous ne pouvons vérifier l'exactitude de son rythme à l'aide d'instruments, mais seulement par nos sensations visuelles. Le rythme du chant et de la poésie, où l'intensité, la hauteur et le timbre du son varient sans cesse en offrant des complexités bien plus grandes, ne peut laisser de comporter des illusions d'acoustique au moins tout aussi nombreuses et tout aussi considérables.

CHAPITRE V

MESURE DE L'ESPACE PAR LE MOUVEMENT DES MEMBRES

§ 28. Chez un homme bien équilibré, on le sait, l'amplitude du pas ordinaire est à très peu de chose près constante. A l'ensemble des mouvements nécessaires pour lever la jambe en la pliant et pour reposer le pied à terre, correspondent des sensations cinétiques complexes, mais précises et faciles à contrôler, grâce à l'habitude que nous en avons acquise dans l'apprentissage et l'exercice de la marche. Une fois le pied à terre, l'autre jambe repart à son tour sur le même rythme. Ce rythme devient instinctif et machinal ; presque réflexe, il n'exige de notre part aucun effort d'attention ni de volonté : une fois l'ordre donné aux nerfs de faire recommencer une série déterminée de mouvements, la marche se poursuit sur le rythme adopté, aussi mécaniquement que le tic tac d'une horloge, et la volonté n'intervient plus que pour l'arrêter. Si d'un coup de sabre bien tranchant on décapite une poule qui se sauve, le corps sans tête continue sa marche (1).

§ 29. Si nous voulions régler à part et différemment chacun de nos pas, ce serait une dépense considérable et inutile d'énergie sous forme de volition, d'attention et d'effort musculaire. Voilà pourquoi, par simple économie de force, nous adoptons pour notre allure un rythme déterminé. Ce rythme ne peut être troublé, en dehors de l'action de la volonté, que par les émotions : elles suscitent dans la dépense d'énergie une augmentation ou une diminution d'intensité et de rapidité, qui entraîne en général dans notre pas un changement d'amplitude aussi bien qu'un changement de vitesse. En dehors de ces troubles involontaires et des modifications volontaires, voulues ou consenties, l'amplitude du pas est donc constante

(1) C'est ce que raconte l'un des Goncourt, je ne me rappelle plus où. Pendant le siège de Paris, il se décida, non sans peine, à tuer une poule qu'il élevait ; pour ne pas la faire souffrir, et aussi pour essayer le fil d'un sabre japonais, il la décapita de cette manière. — Il n'est donc pas nécessaire de faire intervenir la sensation dynamique : quand les jambes ont pris telle position, dont nous avons connaissance par le sens cinétique, elles doivent exécuter tel mouvement, et ainsi de suite.

chez un même individu. Quand on la connaît, pour l'avoir mesurée par comparaison avec une longueur connue, on peut s'en servir inversement pour mesurer avec une exactitude relative des longueurs inconnues, des distances ; il n'y aura d'erreur grossière que si l'amplitude du pas est modifiée par quelque émotion. On peut faire davantage encore : par un effort de volonté et d'attention, on peut adapter son pas à un intervalle donné, à une longueur librement choisie ou fixée par autrui. Mais il'y faut un certain exercice, et l'on court risque de reprendre rapidement son pas naturel, à moins qu'on ne soit constamment guidé par un terme de comparaison, comme les soldats qui marchent ensemble au pas(1). Si d'ailleurs l'intervalle adopté dépasse l'amplitude ordinaire de notre pas et que nous nous efforcions de le conserver, nous serons portés à l'augmenter de plus en plus pendant un certain temps — à le diminuer, au contraire, s'il est moindre. En somme, les causes d'erreur sont à peu près les mêmes que dans la mesure des intervalles spatiaux par la vue.

(1) Ce genre de contrôle réciproque se rencontre aussi au point de vue de la hauteur du son : tels de mes petits élèves chantent ensemble assez juste les chansons anglaises que je leur apprends, tandis que chacun d'eux à part les chante horriblement faux.

CHAPITRE VI

PERCEPTION ET MESURE DU TEMPS

§ 30. La succession de nos sensations, les changements d'état de notre sensibilité et surtout le passage d'une sensation à une autre nous donnent la sensation et par suite la notion du temps. Si nous le concevons comme passé, présent et avenir, c'est sans doute en grande partie par la représentation des sensations passées et l'évocation des sensations à venir, mais avant tout par le mouvement de notre sensibilité — désir et jouissance — et par le mouvement de notre corps vers l'objet de notre désir. D'ailleurs, nous nous figurons le temps sous forme d'espace, parce que nous pouvons nous représenter simultanément les divisions de l'espace, non celles du temps (1). Le temps nous apparaît comme une ligne droite et ininterrompue, comme une succession linéaire de sensations correspondant à des images alignées dans un espace réel ou imaginaire ; s'il y a sur la ligne des points vides de sensation, ces points n'existent pas pour nous, et nous ne pouvons les rétablir que par la réflexion, en les rattachant à des phénomènes, c'est-à-dire à de nouvelles sources de sensations au moins possibles et imaginaires (2).

§ 31. Aussi mesurons-nous subjectivement la durée par le nombre, la variété, la complexité, l'intensité et la rapidité de nos sensations. Une durée

(1) On sait qu'il y a une relation étroite entre le sens de l'espace et le sens auditif, auquel nous devons nos perceptions les plus fines et les plus précises des intervalles temporels. V. Première Partie, § 35.

(2) Cette représentation du temps sous forme de ligne droite s'explique suffisamment par la raison que j'ai donnée plus haut. On ne saurait en conclure que nous percevions le temps par les excitations du canal semi-circulaire antérieur ou sagittal (de Cyon). Si nous nous représentons le passé derrière nous et l'avenir devant nous, c'est que nous prenons tout naturellement la marche comme terme de comparaison : quand nous marchons, les sources des sensations passées sont derrière nous et les sources des sensations à venir devant nous. Quand nous considérons au contraire la marche du temps, le passé s'enfuit devant nous et l'avenir vient derrière nous (ὄπισθεν) — telles les eaux d'un fleuve, quand nous en suivons le cours du regard, les yeux tournés dans la direction de ce cours. Si nous devions la notion du temps aux canaux semi-circulaires, comment les sourds-muets l'auraient-ils ? On ne peut douter qu'ils la possèdent (v. Helen Keller, *l. c.*).

riche à ce quintuple point de vue en sensations agréables nous paraît sur l'instant plus courte qu'une autre, plus longue au contraire dans le souvenir. La traversée d'une oasis semble plus courte sur l'instant que celle d'un désert de même étendue, beaucoup plus longue dans le souvenir. Il en est de même d'une heure remplie de travail intéressant ou de plaisirs variés, par comparaison à une heure vide. L'attente de la bien-aimée est interminable, ne durât-elle que quelques minutes, et les moments passés avec elle fuient pour ainsi dire en un clin d'œil ; mais dans notre mémoire, ceux-ci occupent une place énorme, tandis que celle-là s'efface. Un rêve d'une minute dans lequel se déroule un multiple imbroglio d'événements divers, nous paraît au moment du réveil aussi long qu'une année entière (1). Un quart d'heure de sensations pénibles, par exemple pour le malheureux soumis autrefois à la torture ou pour le candidat qui passe un examen, dure sur l'instant et dans le souvenir « toute une éternité » (2).

§ 32. Ainsi, le temps subjectif diffère grandement du temps objectif. Autrement dit, la mesure subjective du temps ne correspond guère à la réalité. Pour le mesurer plus ou moins exactement, nous sommes contraints de recourir à des mesures objectives : alternance des jours et des nuits, position du soleil, forme et position de la lune, cadrans solaires, horloges mécaniques, objets situés à des distances plus ou moins connues sur la route que nous parcourons, par exemple les bornes kilométriques, etc. Ces mesures objectives se rapportent toutes, comme on voit, à l'espace et au mouvement dans l'espace (3).

§ 33. Dans le rythme temporel, d'après la définition donnée, c'est au temps subjectif que nous avons affaire ; nous comparons les intervalles du temps par une mesure purement subjective. C'est ainsi, quand il s'agit du rythme intensif, celui de la musique, de la poésie et de la danse, que nous comparons les unités rythmiques déterminées par le retour du temps marqué. Comment mesurons-nous donc l'intervalle qui sépare deux temps marqués successifs? Si la mesure se faisait par une opération consciente de l'esprit, la réponse ne serait pas malaisée à donner. Il n'en est malheureusement rien, et il nous sera fort difficile de trouver et d'établir comment nous mesurons cet intervalle. Ce n'est pas par le nombre de sensations (4) : autrement, une mesure musicale d'une blanche et de deux noires nous paraîtrait plus longue qu'une mesure isochrone de deux blanches, et c'est plutôt l'inverse qui se produit quand nous percevons une différence de

(1) Cp. § 26, 3°.

(2) Cp. § 26, 3°.

(3) D'après M. de Cyon, nous mesurerions le temps avec l'organe de Corti, « l'organe du sens arithmétique », qui nous donnerait la notion des nombres et des quatre opérations, grâce à la sensibilité de chacune de ses fibres à une hauteur musicale particulière (*das Ohrlabyrinth*, ch. VII). Il y a trois objections : — 1° Les physiologistes ne sont d'accord ni sur la partie de l'oreille qui nous sert à percevoir la hauteur du son, ni sur son fonctionnement. 2° Comment expliquer le rapport entre la perception de la hauteur et la numération ? 3° Les sourds-muets savent mesurer le temps, ils savent compter et calculer — témoin M[lle] Helen Keller (v. *l. c.*). Elle est même très sensible au rythme de la musique, qu'elle perçoit par des sensations d'ordre tactile.

(4) Cp. § 31.

durée subjective (1). Ce n'est pas davantage par la variété (2) : que quatre noires se chantent sur deux notes différentes (sol, do, sol, do) ou sur quatre, elles forment toujours dans un même morceau une mesure isochrone à quatre temps. Ce n'est pas non plus par l'intensité (2) : qu'on les chante *forte* ou *piano*, deux mesures musicales de même durée restent pour nous isochrones.

Certes, le nombre, la variété, la complexité et l'intensité de nos sensations peuvent modifier l'impression du rythme (3), mais ils ne peuvent expliquer, et pour cette raison même, comment nous arrivons à diviser le temps en intervalles égaux et à percevoir l'égalité de ces intervalles. Serait-ce en additionnant la durée des sensations auditives comprises entre deux temps marqués successifs ? Ce serait bien compliqué, quand cette durée est aussi variable que dans la musique moderne, aussi changeante et aussi vague que dans la poésie anglaise. D'ailleurs, en admettant cette explication si peu plausible, nous tournerions dans un cercle vicieux : comment mesurons nous la durée de nos sensations auditives ? Mesurer la durée d'un pied ou d'un élément de ce pied, le problème est au fond identique.

(1) Je ne parle ici que des mesures de la musique et des pieds du vers, quand nous en observons bien l'isochronisme. Un bref intervalle partagé par un certain nombre de percussions nous paraît plus long qu'un intervalle vide de même durée objective ; c'est l'inverse pour un long intervalle (v. Scripture, *Elements of Exper. Phonetics*, p. 522). Cp. § 26, 3°.

(2) Cp. § 31.

(3) Cp. § 26 et 27.

CHAPITRE VII

LES RYTHMES FONCTIONNELS

§ 34. Possédons-nous un sens inné de la durée ? Avons-nous dans le cerveau une espèce de métronome, auquel nous comparons les unités rythmiques données, et sur lequel nous réglons le rythme de notre chant, de notre déclamation, de notre composition musicale ou poétique ? On peut être tenté de le supposer quand on songe au rythme parfait de certains mouvements de l'organisme : le rythme du cœur, marqué par le battement de cet organe, le rythme de la respiration, le rythme de la marche. Mais ces rythmes organiques, ces rythmes fonctionnels, ne sont nullement réglés par une espèce de métronome cérébral ; ils s'expliquent tout autrement.

A. — LE RYTHME DU CŒUR.

§ 35. Ainsi, il n'y a rien de plus machinal, de plus mécanique, que le rythme du cœur. Non seulement ce n'est pas notre volonté qui le règle : elle ne saurait le modifier (1). Longtemps, même, on a cru que les fibres musculaires du cœur se contractaient d'elles-mêmes sous la pression du sang. Depuis qu'on a trouvé des nerfs dans toutes ses parties, il est difficile d'admettre cette excitation directe d'un muscle essentiellement semblable aux autres (2). Le cœur a ses nerfs propres, les nerfs intracardiaques, et des nerfs venant du grand sympathique ou directement du cerveau, les nerfs extracardiaques. Parmi ces derniers, les uns entretiennent ou augmentent l'excitabilité des ganglions nerveux du cœur, les autres exercent une action d'arrêt (3). Les excitations qui les mettent constamment en jeu

(1) Il paraît, cependant, que le physiologiste E.-F. Weber pouvait à volonté arrêter les mouvements de son cœur (v. Ribot, *Maladies de la volonté*, 10e éd., p. 27).

(2) C'est à M. de Cyon, surtout, qu'appartient le mérite d'avoir réfuté la théorie myogène du rythme cardiaque et établi la théorie neurogène. V. *Les nerfs du cœur*, Paris, 1905 (*die Nerven des Herzens*, Berlin, 1907).

(3) Qu'ils excitent, accélèrent ou ralentissent, j'appellerai ces nerfs extracardiaques les vasomoteurs du cœur.

proviennent sans doute, par l'intermédiaire des nerfs vasculaires, de la pression du sang sur la paroi des vaisseaux sanguins, en particulier des vaisseaux sanguins du cerveau ; comme ces excitations restent les mêmes tant que le rythme du cœur ne varie pas, on comprend que les nerfs en question, toutes choses égales d'ailleurs, agissent aussi constamment de la même manière. Mais comment ce rythme se règle-t-il ? Le sang revient des veines dans le cœur gauche(1) : quand la quantité en est assez considérable pour exercer une certaine pression sur les parois, celle-ci suffit à exciter les nerfs intracardiaques et à déterminer par une action des ganglions cardiaques la contraction des fibres musculaires. Ainsi donc, le cœur se contracte (*systole*) et chasse le sang de l'oreillette dans le ventricule et du ventricule dans les artères ; puis il se détend et se repose (*diastole*). L'espace que le sang doit parcourir — l'ensemble des artères et des veines — est constant ; constante également la vitesse de la circulation, car elle est proportionnelle à la force de contraction, qui est constante elle aussi, puisque l'excitabilité et la contractilité du cœur dépendent de la nature constante des nerfs et des fibres musculaires. Le sang revient donc remplir le cœur à des intervalles constants, et comme il en faut une quantité constante pour le contracter, cette contraction se produit de même à des intervalles constants. C'est elle qui sous forme de battement, de pulsation, marque le rythme du cœur. Ce rythme est donc bien tout à fait mécanique. On peut le comparer au rythme du piston dans une machine à vapeur dont la chaudière serait chauffée d'un feu toujours égal et alimentée d'une quantité d'eau toujours la même. Le rythme de ce piston ne pourrait être dérangé, en dehors d'une intervention étrangère, que par une avarie ou une usure de la machine. De même, le rythme des pulsations est parfois altéré par les troubles organiques du cœur et des vaisseaux auxquels il envoie le sang et dont à son tour il le reçoit (2). Ces perturbations du rythme cardiaque affectent le cerveau, émeuvent douloureusement la sensibilité, assombrissent et bouleversent l'imagination et la pensée, remplissent l'âme de tumulte et d'angoisse. Toutes les perturbations de l'organisme provoquent avec plus ou moins d'intensité le même désarroi. On comprend qu'il se déchaîne avec violence quand le cœur est en jeu. Tout désordre du rythme cardiaque entraîne une irrégularité ou même un arrêt momentané dans la nutrition du corps entier et en particulier du cerveau : la vie semble menacée dans sa source, tout l'être est comme secoué ou paralysé par les affres de la mort, par « l'angoisse de la

(1) Pour simplifier l'explication du fonctionnement du cœur, je ne m'occupe ici que du cœur gauche. Le cœur droit présente le même mécanisme.

(2) Ainsi, la diminution de la pression intravasculaire, due par exemple à une perte de sang, entraîne d'abord l'accélération du rythme cardiaque ; si elle devient plus considérable, les pulsations s'affolent, se ralentissent et finalement s'arrêtent — c'est la mort. De là les injections de sérum artificiel pour maintenir la pression. — Un de mes amis, M. Villemin, chirurgien des hôpitaux, est porté à croire que le rythme du cœur peut et doit s'expliquer seulement par cette pression intravasculaire. J'y vois une difficulté, et il la reconnaît, c'est que le cœur continue à battre une fois séparé du corps. — Il semble bien difficile d'admettre, avec M. de Cyon, que le rythme du cœur soit dû à l'excitation des nerfs cardiaques par l'oxygène ou les sels du sang.

mort » (1). En revanche, il ne se passe en nous rien d'important que le cœur n'en reçoive aussitôt le contre-coup. Par l'intermédiaire des nerfs vaso-moteurs — les siens propres et ceux des vaisseaux sanguins — il se trouve associé à toutes les agitations agréables ou pénibles de notre vie physique et morale. Tout malaise de l'organisme, tout plaisir et toute douleur, toute émotion, par l'action de ces nerfs, stimule ou émousse l'excitabilité du cœur, augmente ou diminue la force et la fréquence de ses contractions. On rit de tout son cœur, on aime de tout son cœur. Le cœur bat de joie. On a le cœur gai, le cœur triste, le cœur gros, le cœur serré, le cœur brisé, le cœur rongé de chagrin. Des paroles affectueuses, au milieu d'une peine, nous mettent du baume dans le cœur. La joie et l'enthousiasme, aussi bien que la colère et souvent la peur, renforcent et accélèrent le rythme du cœur et par suite la circulation du sang, et cet afflux de la sève nourricière, plus abondant et plus rapide, active en retour et aiguise notre sensibilité (2). La crainte et la mélancolie, au contraire, affaiblissent et ralentissent le rythme du cœur, la circulation du sang et l'activité de l'âme (3). Ce n'est pas sans raison, on le verra plus tard, que je m'étends si longuement sur le rôle du cœur.

B. — LE RYTHME DE LA RESPIRATION.

§ 36. Le rythme de la respiration est à peu près aussi machinal que celui du cœur, à peu près aussi mécanique. Il se compose de deux mouvements, comparables, en sens inverse, à la systole et à la diastole. Le premier, qui sert à le marquer, consiste dans l'inspiration : par une série de phénomènes réflexes, le besoin de respirer se fait sentir (4), les muscles du thorax (y compris le diaphragme) se contractent pour agrandir la poitrine en tout sens, jusqu'à ce que les poumons aient emmagasiné une quantité d'air déterminée par leur propre volume et par l'habitude de chaque personne. Alors les muscles se détendent et se reposent, la cavité thoracique s'amoindrit, et l'air inspiré est en partie chassé : c'est l'expiration. Après un repos, le besoin de respirer se fait de nouveau sentir, et l'inspiration recommence. L'expiration et le repos durent ensemble 1 fois et demie à 2 fois et demie autant que l'inspiration. La vitesse avec laquelle se contractent les muscles pourrait varier, mais nous nous sommes accoutumés chacun à une certaine rapidité, contrôlée par la sensation dynamique et

(1) C'est l'expression qu'en certains cas d'arythmie emploient tous les malades. V. de Cyon, *l. c.*, p. 137.

(2) En réalité, le plaisir renforce et ralentit d'abord les pulsations ; à un degré plus élevé, il les renforce et les accélère.

(3) Le phénomène est l'inverse du précédent (note 2).

(4) Ce besoin est constitué par les impressions de la surface pulmonaire, que le pneumo-gastrique amène par ses fibres centripètes au bulbe rachidien, vers le *calamus scriptorius*, au *nœud vital*. Si l'on détruit le nœud vital, la respiration s'arrête, et la mort s'ensuit. — V. Retterer, *Anatomie et physiologie animales*, 2e éd., Paris, 1896, p. 247.

devenue d'ailleurs machinale, si bien qu'elle n'implique aucun effort de volonté ni d'attention, d'où économie de force. Tout est donc constant, et le rythme s'explique ainsi très simplement. Habituellement, il est à peu près aussi régulier que celui du cœur; mais, sa suspension momentanée étant moins dangereuse, il est soumis à l'action de la volonté, qui peut à son gré l'accélérer, le ralentir, l'arrêter. D'autre part, les émotions peuvent aussi le troubler : on a la poitrine oppressée par la joie ou la douleur, on halète de désir ou de volupté, on étouffe de rire ou de colère, on suffoque de rage, on est suffoqué par la surprise, on retient son souffle dans l'attente inquiète (1).

C. — LE RYTHME DE LA MARCHE.

§ 37. Quant au rythme de la marche, j'ai déjà montré comment la régularité de son amplitude s'explique sans qu'il soit besoin de faire intervenir aucune autre mesure que le sens cinétique. Chacun de nous adopte une certaine amplitude par économie de force, afin de n'avoir plus à faire de ce côté aucun effort de volonté ni d'attention. Pour la même raison, chacun adopte également une certaine intensité et une certaine vitesse, contrôlées par le sens dynamique. Amplitude constante, intensité constante et vitesse constante, le pas a son rythme habituel, presque aussi régulier que celui du cœur et de la respiration. Au rythme du pas on connaît le caractère de l'homme. Mais ici, plus encore que pour la respiration, la volonté peut intervenir. Nous pouvons augmenter l'amplitude et précipiter l'allure de notre marche, ou inversement. Mais même alors le pas adopté temporairement présente un rythme régulier, sous le contrôle du sens cinétique et du sens dynamique — sauf dans les troubles de la santé, du système moteur, de la sensibilité, de l'intelligence, de la volonté. Car les émotions, par exemple, se traduisent aussi dans notre démarche : elles l'accélèrent, la ralentissent, l'affolent. On marche d'un pas allègre, à pas pesants, à pas craintifs, à pas comptés; on court comme un fou.

§ 38. Grâce au contrôle du sens cinétique et du sens dynamique, nous pouvons imprimer un rythme régulier au mouvement du bras — par exemple, quand il va et vient dans la marche, comme un balancier — au mouvement de la tête, etc., etc.

D. — CONCLUSION.

§ 39. Rythme du cœur, rythme de la respiration, rythme du mouvement des membres, nulle part nous n'avons besoin de faire intervenir la moindre

(1) La respiration, d'après M. Wundt, est « vielleicht... das feinste Reagens auf rasch vorübergehende Modificationen der Gefühle » (*Phys. Psych.*, II, p. 298).

mesure subjective du temps pour les expliquer. Ils ne peuvent donc servir à prouver que nous ayons un sens inné de la durée, qui nous permette de la mesurer directement.

E. — LES RYTHMES FONCTIONNELS ET LE RYTHME ARTISTIQUE.

§ 40. Mais peut-être nous servent-ils eux-mêmes à mesurer le rythme de la musique, de la poésie et de la danse, le rythme artistique ? Ils ont sans doute contribué plus que tout le reste à nous donner le sens et la notion du rythme intensif. C'est tout ce qu'on peut dire.

§ 41. Le rythme du cœur s'adapte ou tout au moins s'accommode au rythme d'un simple métronome (1). A plus forte raison doit-il s'adapter ou tout au moins s'accommoder à celui de la musique, de la poésie et de la danse, non seulement quand on est auditeur ou spectateur, mais encore et surtout quand on est soi-même exécutant. Il semble donc que le battement du cœur et plutôt peut-être la pulsation des artères cérébrales, on peut même dire sans doute la pulsation du système circulatoire tout entier, suffise parfaitement à contrôler le rythme dans le premier cas et à le régler dans le second. Dans celui-ci, qui est le point de départ, le rythme adopté n'est-il pas fixé par le rythme qu'impose au cœur l'émotion particulière au passage chanté, récité ou joué ? Si nous mesurons les unités de tout rythme intensif à l'aide de nos pulsations et que celles-ci en suivent d'autre part les variations, il est facile de comprendre qu'à travers les variations fautives ou artistiques de ce rythme nous percevions toujours un rythme régulier, le rythme idéal et absolu. Mais il se présente ici bien des objections : avec un peu d'exercice, nous constatons sans peine qu'à tel moment un chanteur ne va pas en mesure — cela pourrait tenir, il est vrai, à ce qu'il ne nous impose pas son rythme ou du moins les variations de son rythme (2). D'autre part, nous pouvons suivre nous-mêmes un certain rythme et contrôler en même temps l'exactitude d'un autre, par exemple dans l'harmonie rythmique, quand deux exécutants, dont l'un emploie le genre ternaire et l'autre le binaire, ne se rencontrent qu'à intervalles éloignés ; nous pouvons même mener de front deux rythmes différents, comme lorsque nous jouons au piano une phrase telle que l'ex. 7 du § 9 (3) : dans ces deux cas, le battement du cœur ne peut nous guider que pour l'un

(1) Tout le monde peut en faire l'essai : l'exactitude dépend, bien entendu, de l'émotivité du sujet. — Cp. : In den Jahren 1893-94 wurde in der Nähe meiner damaligen Wohnung (rue Copernic) eine neue Dampfmaschine in einer pneumatischen Anstalt aufgestellt, die mit ausserordentlichem Geräusche arbeitete. Während der nächtlichen Stille vermochte nun das Geräusch dieser Maschine so sehr den Rhythmus meiner Herzschläge zu beeinflussen, dass er fast mit dem Takt des Dampfmotors übereinstimmte (de Cyon, *Das Ohrlabyrinth*, p. 412 et suiv.). V. aussi Bolton, *Amer. Journ. of Psychol.*, VI, p. 192 et 224.

(2) Cp. 1re Partie, § 93-98.

(3) Encore cet exemple est-il peu compliqué. Je donnerai plus loin d'autres spécimens d'harmonie rythmique.

des deux rythmes. En outre, si le chanteur se conforme toujours au rythme du cœur, tout le monde serait capable d'aller en mesure, au moins quand le tempo est laissé au gré de l'exécutant : ce n'est point le cas. Enfin, nous pouvons adopter par un effort de volonté un rythme quelconque, et notre volonté ne saurait agir aussi arbitrairement sur le rythme du cœur, qu'elle ne modifie jamais directement. Ainsi, quand un chef d'orchestre se met à battre la mesure d'un largo, d'un allegro, etc, quand il passe brusquement de l'un à l'autre, on ne peut guère admettre que ses coups de baguette reproduisent le battement de son cœur. Le cœur ne s'adapte au rythme perçu ou adopté que par degrés plus ou moins rapides : ce n'est donc pas forcément à l'aide des pulsations que nous le percevons ou l'adoptons. La question, d'ailleurs, n'a été posée qu'en termes vagues : ce n'est pas tout de dire que nous mesurons les unités rythmiques à l'aide des pulsations, il faut encore expliquer comment nous les mesurons. Le rythme du cœur est un rythme intensif : pour que le rythme intensif de la musique ou de la poésie soit réglé par lui, il faut qu'il y ait concordance entre les temps marqués des deux rythmes ; il faut que l'intervalle compris entre deux pulsations corresponde à la durée de la mesure simple ou du pied. Ce n'est pas toujours possible : tantôt cette durée est trop brève, surtout en poésie, tantôt elle est trop longue (1). Ensuite, quand le rythme de la musique ou de la poésie est inégal, comme dans la mesure à 5/8 (3/8 + 2/8, v. ex. x''' du § 9) ou dans le dochmius (3/8 + 3/8 + 2/8, v. ex. x''' du § 9), le cœur ne peut évidemment boiter ainsi. Quant aux unités supérieures du rythme musical ou poétique, mesures composées ou dipodies et tripodies, mesures surcomposées, hémistiches et vers, elles sont d'ordinaire beaucoup trop longues pour correspondre à l'intervalle de deux pulsations (2). On pourrait admettre, il est vrai, que le retour isochrone du temps marqué principal se détermine en additionnant les mesures simples ou les pieds. Mais cette hypothèse est certainement fausse : les unités composées sont en général plus proches de l'isochronisme que les mesures simples ou les pieds dont elles se composent. Ainsi donc, même si les pulsations pouvaient indiquer le retour des temps marqués secondaires, elles ne signaleraient pas celui des temps marqués principaux. Il en résulte que dans l'évaluation des intervalles rythmiques nous avons une autre mesure du temps que le battement du cœur. Le même raisonnement s'applique aux mesures simples et aux pieds si l'on suppose que le rythme des pulsations

(1) Chez l'adulte, les pulsations sont en moyenne de 70 à 72 par minute, avec des écarts individuels, oscillant entre 60 et 80. Au-dessus et au-dessous de ces chiffres, le rythme est anormal. Toutes sortes de causes, en particulier les émotions morales, le retardent ou, plus souvent encore, l'accélèrent. Chez les sujets émotifs, cette accélération peut atteindre une fréquence de 110 à 120 par minute. Les pieds dissyllabiques ont une durée moyenne de 50 à 60 centièmes de seconde : si le cœur suivait ce rythme, ce serait la fièvre. Les mesures musicales simples durent souvent 2, 3 ou 4 secondes, quelquefois davantage ; le cœur ne saurait battre aussi lentement.

(2) Les dipodies de pieds dissyllabiques, une environ par seconde, exigeraient déjà un ralentissement du cœur ; pour les vers, comme pour les mesures composées de la musique, ce serait bien pis encore. Et puis comment mesurerions-nous alors les pieds et les mesures simples ?

serve à mesurer, non ces unités simples du rythme intensif, mais les éléments dont elles se composent, c'est-à-dire les *temps* ou bien les notes et les syllabes. Or nous les mesurons bien. Mais ce n'est pas non plus à l'aide du cœur : pour tous ces éléments, il faudrait que son rythme s'accélérât bien souvent au delà des limites admissibles, et, pour les notes et les syllabes, qu'il changeât d'allure à chaque instant (1). Éléments, unités simples et unités composées du rythme intensif, le rythme du cœur ne peut servir à les mesurer dans la plupart des cas. Sans doute il s'accommode au rythme de la musique, de la poésie et de la danse, mais il ne s'y adapte pas exactement ; il le suit, mais il ne le reproduit pas. Il peut, jusqu'à un certain point, aider à le contrôler, mais non à le régler. Il ne l'indique pas, puisqu'il l'adopte seulement d'une manière imparfaite et par degrés. Il ne saurait en suivre toutes les variations. Même s'il pouvait ou se l'assimiler ou s'y assimiler complètement, ce qui est impossible, il resterait encore à expliquer comment les unités supérieures de ce rythme sont plus proches de l'isochronisme que les unités simples dont elles se composent. Il n'y en a pas moins une concordance certaine entre le tempo du rythme artistique et celui du rythme cardiaque : « Est-ce un allegro qui me poursuit, disait Haydn, mon pouls bat plus fort, je ne puis trouver aucun sommel. Est-ce un adagio, je remarque que le pouls bat plus lentement (2). » Mais entre cette concordance et l'identité absolue des deux rythmes, qui seule permettrait de mesurer l'un par l'autre, il y a une marge considérable.

§ 42. De même que le rythme du cœur, le rythme de la respiration s'adapte ou tout au moins s'accommode à celui d'un simple métronome (3). On pourrait reprendre, avec les changements nécessaires, à peu près toutes les considérations du paragraphe précédent. Je me borne à quelques remarques. Le rythme de la respiration est environ quatre fois plus lent que celui du cœur (4). Il pourrait donc servir à mesurer certaines unités composées du rythme musical et du rythme poétique, mais seulement quand on est auditeur ; encore faudrait-il qu'il y eût concordance, aux temps marqués principaux, entre cette mesure des unités composées et la mesure inconnue des unités simples dont elles se composent ; en outre, il semble difficile d'admettre qu'il y ait deux mesures distinctes.

(1) Dans les mesures à 3/4 ou à 4/4 qui durent respectivement 3 ou 4 secondes, le *temps* exigerait un ralentissement du cœur ; dans les mesures à 3/8, une accélération.

(2) Paroles rapportées par Alb. Chr. Dies, dans *Biographische Nachrichten von Jos. Haydn*, Vienne, 1810, p. 109.

(3) Cp. Bolton, *l. c.*, p. 192, 211 et 224.

(4) La fréquence de la respiration varie beaucoup chez le même individu, même en bonne santé, surtout sous l'influence des circonstances extérieures. Chez l'adulte au repos, elle est en moyenne, semble-t-il, de 12 à 20 respirations par minute ; il y a ainsi environ une respiration pour quatre pulsations. Si nous prenons comme point de départ la respiration de l'homme couché (= R), nous voyons qu'elle augmente d'un demi $\left(= \frac{3}{2} R\right)$ pendant un voyage en voiture ou en chemin de fer, se double (= 2R) dans une promenade à pied ou à cheval, mais au pas, et se quadruple (= 4R) durant une marche rapide ou une chevauchée au trot. — A l'état normal, le rythme de la respiration ne présente pas de coïncidence avec celui du cœur.

Quand nous chantons ou disons des vers, nous ne respirons qu'aux silences. On peut être porté à supposer que la respiration sert à mesurer et même à fixer la longueur des phrases musicales et des vers, des membres de phrase et des hémistiches. Mais nous ne respirons pas régulièrement à la fin de ces divisions; elles ne sont pas toujours suivies d'une reprise d'haleine. Ensuite, la longueur de ces sections rythmiques dépend évidemment de la longueur des mesures et des pieds dont elles se composent, et comme la respiration ne mesure pas ces unités, elle ne mesure pas non plus celles-là. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que la nécessité de respirer impose une limite assez flottante à la longueur des sections rythmiques comprises entre deux silences.

Mais la respiration peut servir sous une autre forme à mesurer et même à régler les unités du rythme : les mouvements musculaires par lesquels nous chassons énergiquement l'air des poumons aux temps marqués, les efforts expirateurs, s'adaptent certainement au rythme, puisque ce sont eux qui le produisent, au moins directement ; une fois cette adaptation établie par un acte conscient ou inconscient de la volonté, peut-être même tout simplement par l'action de l'émotion dominante, l'effort expirateur du temps marqué peut revenir à intervalles égaux tout à fait machinalement et comme un phénomène réflexe. Ce fonctionnement automatique ne donne, il est vrai, qu'un rythme absolument régulier, sans variations artistiques, à moins que l'émotion ou la volonté n'interviennent de temps à autre pour le modifier. Quoi qu'il en soit, il y a toujours au début adaptation de l'effort expirateur à un rythme voulu, à une unité rythmique fixée et par conséquent mesurée par un autre agent que le mécanisme de la respiration. Souvent même il nous faut un certain temps pour adapter nos efforts expirateurs à ce rythme, surtout quand il nous est indiqué par autrui, par un chef d'orchestre, par un professeur de chant (1). Ce tâtonnement dans l'adaptation, qui se produit aussi quand nous choisissons nous-mêmes le tempo, prouve bien que nous percevons et mesurons l'unité rythmique indépendamment de la respiration. Certaines personnes sont incapables de régler la leur quand elles parlent ou lisent de la prose ; elles ont beaucoup de peine à prononcer telles phrases, tels mots, des nombres un peu longs par exemple : elles bégayent, elles « bafouillent ». Mais quand elles disent des vers ou même débitent un discours, ces difficultés disparaissent. Ce n'est donc pas la respiration qui règle le rythme chez elles, mais inversement. Quand nous entendons réciter une poésie ou chanter, en tout cas, nous ne mesurons pas les unités rythmiques à l'aide de l'effort expirateur. La mesure qui nous sert alors est évidemment celle qui nous guide, au moins, dans toute circonstance.

§ 43. Les mêmes raisonnements s'appliquent aux autres mouvements du corps : ceux du pied, de la main, de la tête, du torse. Tous ces mouvements, réglés qu'ils sont par le sens cinétique et par le sens dynamique, serventils de mesure au rythme auquel ils se sont adaptés? On pourrait le croire.

(1) C'est pourquoi, avant d'attaquer le morceau, on donne la mesure aussi bien que le *la*

Nous les employons tous à marquer et à battre la mesure. Il y a plus encore : non seulement ils peuvent être intimement liés au rythme, comme ceux des muscles thoraciques aux temps marqués du chant ou d'une mélodie qu'on joue sur un instrument à vent, comme ceux des doigts chez un pianiste ; mais il en est même, ceux des pieds dans la danse, qui constituent les éléments de l'unité rythmique, y compris le temps marqué. Il y a pourtant trois objections à cette théorie.

§ 44. D'abord, pour que le battement du cœur, l'effort expirateur ou tout autre mouvement puisse s'adapter au rythme, il faut, je le répète, que l'unité rythmique soit auparavant conçue et calculée. Nous tombons ainsi dans un cercle vicieux. On pourrait soutenir, il est vrai, que nous ne la concevons et la calculons que par les sensations cinétiques et dynamiques, réelles ou potentielles, que comporte l'exécution ou la représentation mentale d'un mouvement. Il est certain que nous ne pouvons concevoir et calculer les unités rythmiques sans les appliquer, au moins par la pensée, à des paroles, à des sons, à des gestes. Comme le rythme y est indissolublement attaché et naît ou se reproduit en même temps qu'eux, soit dans la réalité, soit en imagination, je crois qu'il est impossible de s'assurer directement s'il trouve sa mesure dans les mouvements dont ils résultent ou se composent. La rapidité du premier retour du temps marqué est sans doute déterminée par l'émotion, par le souvenir ou par le hasard, mais cette durée pourrait fort bien n'être évaluée que par les sensations cinétiques et dynamiques, réelles ou potentielles, dont je viens de parler. En ce cas, une fois l'unité rythmique ainsi fixée et connue, quelque mouvement musculaire s'y adapterait, au moins par la pensée, et en assurerait ensuite l'exacte répétition. Ainsi se comprendrait aussi la perception du rythme quand nous entendons chanter : nous en constaterions et en contrôlerions la régularité en la comparant au rythme de mouvements effectués ou naissants. A première vue, cette explication a l'air tout à fait satisfaisante. Il y a pourtant quelques difficultés, qui restent insolubles. Nous battons la mesure à 6/8 comme une mesure à 2/4, en abaissant la main au temps marqué principal et en l'élevant au temps marqué secondaire : c'est suffisant pour indiquer la durée de chaque mesure simple, mais non pour donner celle des trois temps (1) ; pour battre la mesure de leurs dipodies trochaïques ou ïambiques, les anciens se contentaient aussi de frapper du pied au temps marqué principal (2), et il n'y avait rien dans ce mouvement qui pût correspondre à la division du pied en deux parties présentant le rapport 2 : 1. Indépendamment de ces détails, il semblerait étrange qu'on trouvât la mesure du rythme dans la matière à laquelle on en impose la forme. Comment, s'il en est ainsi, réussissons-nous à rétablir et à percevoir le rythme idéal et absolu à travers les variations du rythme réel et relatif (3) ?

(1) Pendant les premières mesures, on divise le mouvement ascendant ou descendant en trois parties égales ; mais, une fois entraîné, on supprime cette division ; on cesse par conséquent d'indiquer le temps par un mouvement ou par une image motrice.

(2) V. Havet, *Métrique*, 3e éd., § 207.

(3) La contradiction n'est qu'apparente avec ce que j'ai dit au § 41.

§ 45. La deuxième objection s'applique aussi bien au rythme pensé ou potentiel qu'au rythme réalisé. Supposons qu'un mouvement du corps serve d'unique mesure au rythme. Quand la vigueur de ce mouvement augmentera, il s'abrégera, et en même temps que lui l'unité rythmique, puisque nous n'avons d'autre guide que la sensation dynamique de ce mouvement, et que pour obtenir la même dépense d'énergie avec un accroissement d'intensité il faut en diminuer la durée. C'est là ce qui arrive souvent, il est vrai — quand l'émotion qui nous pousse à renforcer le mouvement nous incite en même temps à accélérer la cadence. Mais il n'en est pas toujours ainsi : le mouvement musculaire peut devenir plus vigoureux sans que nous précipitions le rythme ; parfois même le rythme se ralentit — c'est presque toujours le cas quand il s'agit du mouvement des muscles expirateurs. Il en résulte que le rythme ne saurait avoir ce mouvement pour mesure exclusive. On peut d'ailleurs le constater par diverses expériences, et c'est là ma troisième objection.

§ 46. Pour percevoir ou observer la mesure, il n'est pas nécessaire de la battre extérieurement, ni intérieurement, de fait ni de pensée. Au contraire, il est difficile de battre de la main ou du pied une mesure un peu lente sans rien prononcer, au moins intérieurement et aux temps marqués — ce qui prouve que nous avons un guide plus sûr que le mouvement adopté — difficile même de danser bien en mesure sans entendre une mélodie ou chanter soi-même au moins intérieurement (1). Dans ce dernier cas, celui de la danse, on peut répliquer que le rythme de la musique et celui des pas se contrôlent et se renforcent, de même que deux personnes ont moins de peine à régler de concert leur marche sur un rythme donné que si elles l'essayaient chacune à part. On pourra dire encore que par suite d'une éducation plus constante de l'oreille, nous sommes plus sensibles au rythme des sons qu'à celui des mouvements, même ceux de la danse, où le mouvement est pourtant le seul élément de l'unité rythmique (2). Mais il est alors impossible que la mesure, l'unique mesure, du rythme musical et poétique se trouve dans le mouvement musculaire. La véritable explication, c'est qu'il faut la chercher ailleurs. Du reste, les mouvements dont nous nous servons pour marquer et battre la mesure se produisent d'abord instinctivement, comme on le verra, et sans que nous ayons à l'origine cette fin en vue. Ce n'est donc pas à l'aide des rythmes fonctionnels ou moteurs que nous mesurons les unités rythmiques.

(1) Cp. : « Free rhythmic movement with the sound is more regular than that without the sound » (Scripture, *Elements of Experimental Phonetics*, p. 531).

(2) Cp. Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 32 et suiv.

CHAPITRE VIII

LES MODIFICATIONS DES CELLULES NERVEUSES

§ 47. Si j'appuie le doigt sur une surface élastique, par exemple sur une balle en caoutchouc, de préférence une balle creuse, l'impression mettra un certain temps à s'effacer. Supposons la balle douée de sensibilité et de mémoire. Elle sentira l'intensité et la rapidité de la pression, aussi bien que la profondeur de l'empreinte reçue et le retour de sa surface à l'état normal. Qu'une nouvelle pression se produise, elle pourra par le souvenir la comparer sous tous ces rapports à la première. Ainsi, par la sensation de ses états successifs et par le souvenir qui en reste, elle mesurera et comparera les intervalles de temps et l'égalité des unités rythmiques marquées par des pressions égales. Supposons-la aussi douée d'activité : elle pourra provoquer en soi ces divers états et les répéter sous une forme constante ; elle suivra ainsi un rythme dans le mouvement décrit, exactement comme un métronome.

§ 48. Il en est de même de notre cerveau. Toute sensation, celle du temps marqué, par exemple, y correspond à un travail des cellules nerveuses, à un travail neural ou cellulaire, qui dure un certain temps en diminuant d'intensité (1). Quand il est ou tout à fait épuisé ou réduit à un certain degré, une seconde sensation de temps marqué se produit, et ainsi de suite. Ne pourrions-nous par là, par la sensation des divers états de telles ou telles cellules cérébrales, mesurer les unités rythmiques de la musique et de la poésie ? (2) Le rythme intensif se ramènerait ainsi pour nous à un rythme d'états cellulaires. La même explication pourrait alors s'appliquer aussi à la mesure des temps, des notes, des syllabes et des sons en général — mais non des silences.

§ 49. Si elle est exacte, on en conclura qu'entre la mesure subjective

(1) Par travail des cellules nerveuses, j'entends les modifications chimiques ou autres qui en constituent le fonctionnement.

(2) « Quand deux modifications successives d'une même cellule nerveuse se produisent, non seulement on a la conscience de ces deux modifications, mais encore on a la conscience de leur différence ou de leur ressemblance, et l'écart des deux modifications nous fait connaître le degré de la ressemblance ou de la différence. » H. Beaunis, *Physiologie humaine*, 3e éd., I, p. 677.

des unités rythmiques et les durées réelles il doit y avoir de fréquentes et grandes divergences. Je reprends ma balle en caoutchouc. Si les pressions que j'y fais n'ont pas la même intensité, la même rapidité, si l'impression varie par suite en profondeur, la comparaison ne pourra plus se faire entre elles avec justesse : il s'écoulera un intervalle chaque fois différent entre le maximum d'impression et le retour à l'état normal. C'est ce qui arrive presque toujours dans le rythme intensif : les temps marqués n'ayant que rarement la même intensité, le travail cellulaire des sensations ne mettra que rarement le même temps à s'épuiser ou à se réduire à un degré fixe. La mesure sera donc faussée : un temps marqué fort entraînera une unité rythmique objectivement plus longue qu'un temps marqué faible (1). En est-il ainsi ? Seule la mesure objective des unités rythmiques peut le montrer. Nous ne saurions nous en rapporter à la mesure fournie par les mouvements du corps, par exemple le mouvement du bras, du pied ou de la tête qui sert à battre la mesure : les changements d'intensité du rythme musical ou poétique se répètent en effet dans ce mouvement et ils y causent sans doute, pour des raisons analogues, des irrégularités identiques (2). Seuls des appareils spéciaux offrent une garantie suffisante. Quoi qu'il en soit, je ne connais pas de circonstance, en dehors du rythme, où la durée du travail des cellules nerveuses serve de mesure. Il me semble donc hasardé d'admettre qu'elle joue ce rôle par rapport au rythme.

(1) De même un son fort aurait une durée objective plus grande qu'un son faible de durée subjectivement égale. Nous nous attendrions plutôt au contraire : plus un son est intense, plus il nous paraît long Cp. § 31. J'en donnerai un exemple au chapitre suivant. — Quand on entend une série de percussions équidistantes mais alternativement fortes et faibles, l'intervalle qui précède la forte semble plus court que celui qui la suit (v. Wundt, *Völkerpsychologie*, I, t. II, p. 385). Pareillement, quand on frappe soi-même du doigt ou avec un instrument en cherchant à aller en mesure, mais à coups alternativement forts et faibles, l'intervalle qui suit le fort est plus long, que les coups s'entendent ou non (v. Ebhart, *Zs. f. Psychol. u. Phys. d. Sinn.*, 1898, XVIII, p. 99 et suiv., et Miyake, *Stud. Yale Psychol. Labor.*, 1902, X, 1 et suiv.).

(2) Vérifié (v. III Partie).

CHAPITRE IX

LE SENS DYNAMIQUE DE L'AUDITION (1)

§ 50. Nous savons que le sens dynamique sert de mesure. J'en ai parlé à diverses reprises, mais il ne sera pas inutile d'y revenir ici avec plus de détail. Tout mouvement, toute activité, tout acte physique ou chimique accompli dans le corps, entre autres le travail des cellules nerveuses auquel correspond une sensation, comporte une dépense d'énergie, de force (2). Nous avons la sensation inconsciente de la rapidité, de l'intensité avec laquelle elle se produit, et du degré qu'elle atteint par suite de sa rapidité, de son intensité, de sa durée (3). Cette sensation, que j'appelle sensation dynamique, peut devenir par l'exercice et l'attention extraordinairement précise (4).

Quand un athlète veut soulever un poids connu à une certaine hauteur et avec une certaine rapidité, il calcule inconsciemment, mais aussi exactement que rapidement, la quantité de force exigée par toutes ces données. Remplacez le poids à son insu par un autre de même aspect mais plus léger, il fera un faux mouvement, parce qu'une des données du problème est changée : le surplus de force, laissé sans emploi par la diminution imprévue de la pesanteur, se portera sur la rapidité et l'amplitude du mouve-

(1) J'ai déjà parlé (ch. VI) du sens dynamique de la phonation, de la marche, etc.

(2) Il peut y avoir aussi apport d'énergie.

(3) On a déjà remarqué que j'emploie inconscient dans le sens de subconscient aussi bien que dans celui d'inconscient. C'est que la distinction est souvent difficile.

(4) Elle n'en reste pas moins dans son essence toujours subconsciente. — Dans tous nos mouvements, d'après M. de Cyon, l'innervation serait réglée par les otokystes (utricule et saccule), et l'intensité, la rapidité et la durée en seraient calculés par l'organe de Corti (*Das Ohrlabyrinth*). J'ai déjà fait observer qu'on ne s'explique guère ce genre de calcul (v. p. 38, note 3). En outre, cette hypothèse enlève aux sourds-muets tout moyen de régler l'innervation de leurs mouvements et d'en calculer l'intensité, la rapidité et la durée. Comment pourrait-on leur apprendre à parler (cp. de Cyon, *l. c.*, p. 410) ? Nous avons tous, d'ailleurs, des mouvements qui ne peuvent être réglés ni mesurés de la sorte : les mouvements réflexes qui partent des cellules de la moelle épinière et qui sont tout simplement proportionnels à l'excitation, ou plutôt en fonction de l'excitation. Pour les autres, je m'en tiens au sens dynamique.

ment, et le poids, lancé ainsi avec trop de vigueur, pourra même échapper à la main surprise et incapable de le retenir. On nous avertit qu'on nous lance une boule de bois, et nous nous mettons en mesure de la recevoir en tenant prête, pour ainsi dire, la force nécessaire pour neutraliser le choc, une force de résistance égale à la force du choc. Si c'est une boule de pierre qui nous tombe entre les mains, la force de résistance, calculée à faux, sera trop petite, et nos bras plieront ; si c'est un ballon de caoutchouc, cette force sera trop grande, et nos bras s'élèveront, nos mains iront peut-être s'appliquer désagréablement sur notre figure. Nous croyons avoir devant nous une barrière dure à ouvrir, nous la poussons de la main ou de l'épaule avec une force calculée sur la résistance supposée : la barrière tourne sur ses gonds sans la moindre résistance, et, entraînés par la force sans emploi, nous tombons sur le nez. De telles erreurs montrent bien que dans les mesures de ce sens dynamique, instruit qu'il est par l'expérience, il n'y a pas une simple adaptation progressive de notre force au travail en train de s'effectuer, mais un véritable calcul de la force exigée par le travail à accomplir, aussi bien que par le travail accompli. D'autres observations en prouvent encore mieux l'exactitude. On peut arriver par l'exercice à évaluer le poids d'un objet en le soulevant, à le soupeser avec précision, sur l'indication du sens dynamique. C'est avec la plus grande justesse qu'un bon chanteur donne aux sons la hauteur, l'intensité et la durée voulues. Or cette justesse tient au degré et à la durée de la contraction des muscles en jeu, c'est-à-dire à la somme d'énergie dépensée, et seul le sens dynamique permet d'en calculer le montant (1).

§ 51. Comme la sensation n'est pas une grandeur de même espèce que l'excitation, elle ne peut lui être égale, mais seulement proportionnelle. Quelle est la nature de la proportion ? Nous en avons un exemple dans notre appréciation de la hauteur des sons. Alors qu'il faut ajouter 8 vibrations doubles par seconde à la fréquence 64 (2) pour donner la sensation d'une augmentation d'un ton majeur (3), il faudra en ajouter le double au double de 64 (4) pour obtenir le même résultat (5). Autrement dit, la différence des fréquences, pour produire une même différence de sensation, augmente proportionnellement à l'excitation qui sert de point de compa-

(1) Au point de vue physiologique, la sensation dynamique se confond en partie avec la sensation cinétique : chaque cellule sent en même temps qu'elle dépense de l'énergie et dans quelle proportion. — Pour certains physiopsychologues, la sensation dynamique est d'origine purement périphérique et suit toujours les mouvements (v. W. James, *The Feeling of Effort*, Boston, 1880). Dans la plupart des exemples que je viens de citer, le calcul de la dépense d'énergie, tout en se fondant sur des expériences antérieures, sur des résidus moteurs, précède à coup sûr les mouvements appropriés au but, et il ne peut s'effectuer par d'autres mouvements. La sensation dynamique de la volonté, « le sentiment de l'effort volitionnel », ne peut provenir que des cellules nerveuses en jeu ; il en est de même de toute autre sensation dynamique, qu'il s'agisse d'un effort musculaire ou bien d'un effort mental.

(2) Ut$_1$ (R. Kœnig).

(3) Ré$_1$.

(4) Ut$_2$.

(5) Ré$_2$.

raison (1). Si donc nous voulons comparer entre elles deux sensations ou les erreurs qu'elles comportent, nous ne devons pas prendre comme base de comparaison la différence des excitations, mais leur rapport. Ainsi, dans l'évaluation des poids à l'aide de la sensation dynamique, une erreur de 5 grammes sur un kilogramme (1 000 + 5) équivaut à une erreur de 10 grammes sur 2 kilogrammes (2 000 + 10). Dans l'évaluation à l'œil d'une distance, une erreur de 5 centimètres sur 3 mètres (300 + 5) équivaut à une erreur de 10 centimètres sur 6 mètres (600 + 10). Pour mieux le comprendre, nous n'avons qu'à songer aux cartes géographiques : suivant l'échelle, une erreur d'un millimètre correspond dans la réalité à une erreur d'un kilomètre ou de vingt. C'est d'ailleurs un principe en calcul de n'estimer l'erreur qu'en fonction de l'unité adoptée, non pas d'après sa valeur absolue : on dit, par exemple, que le résultat d'une opération est exact à un dixième près, à un centième près, etc. ; dans une somme de kilomètres on néglige les mètres, et dans une somme de mètres les millimètres, etc.

§ 52. La quantité d'énergie dépensée est proportionnelle à l'intensité, à la rapidité et à la durée du travail organique. A rapidité et à intensité égales, deux sensations auditives comportent donc aussi une sensation dynamique égale si elles ont une durée égale, mais différente au cas contraire (2). Grâce à la finesse, à la précision du sens dynamique, nous pouvons arriver à percevoir exactement, dans ces deux sensations, non seulement l'égalité de durée, si elle existe, mais même, au cas contraire, le rapport de leurs durées respectives, que ce soit 1/2, 1/3, 2/3, etc. D'autre part, une unité rythmique a pour durée la durée totale des sensations auditives qu'elle contient. Est-ce donc à l'aide du sens dynamique de l'audition que nous mesurons les unités rythmiques, pour en percevoir ou en réaliser l'isochronisme ?

§ 53. En ce cas, ce serait là une mesure bien subjective, souvent en contradiction flagrante avec les durées objectives : deux sons auraient pour nous la même durée quand le premier serait en réalité deux fois plus bref mais en même temps deux fois plus intense que le second (2). Les erreurs seraient précisément l'inverse de celles que nous commettrions en adoptant pour mesure les modifications des cellules nerveuses : plus les sons compris entre deux temps marqués seraient intenses, plus l'intervalle réel devrait être abrégé pour que nous conservions la sensation de l'égalité de

(1) En d'autres termes, les intervalles musicaux, qui représentent pour nous des différences, correspondent dans la réalité à des rapports, l'intervalle d'un ton majeur, par exemple, au rapport 9/8. On peut donc exprimer cette correspondance en disant que la sensation croît ou décroît suivant une progression arithmétique (par différences) pendant que l'excitation croît ou décroît suivant une progression géométrique (par rapports) ; le rapport de la sensation à l'excitation est un rapport logarithmique. C'est là ce qu'on appelle en physiopsychologie la loi de Weber. Il semble, en principe, qu'elle doive s'appliquer à toutes nos sensations. Cependant, le rapport peut quelquefois être plus simple, soit géométrique, soit arithmétique (loi de Merkel, etc). — La loi de Weber ne vise proprement que l'intensité des sensations, en particulier celle des sensations auditives (v. Wundt, *Phys. Psych.*, I, p. 493-543, II, p. 73 et suiv.).

(2) Je ne parle pas de la hauteur ni du timbre, qui sont aussi des facteurs de l'intensité.

durée(1). En est-il ainsi? On peut le croire. De deux sons égaux en durée, le plus intense nous paraît en général plus long que l'autre : dans *the sun* [*ðə*'s*ʌn:*], l'*u* [ʌ] nous semble plus long que chacun des autres sons [*ð*, *ə*, *s*, *n:*] ; avec un peu d'attention, nous constaterons qu'en réalité il est non seulement aussi bref que l'*e* [*ə*], ou à peu près, mais même plus bref que l'*s* [*s*] et surtout que l'*n* [*n:*] (2). Mais le fait que nous pouvons ainsi, grâce à l'attention, rectifier notre première sensation de durée, prouve justement que nous disposons d'une autre mesure que le sens dynamique de l'audition.

§ 54. D'ailleurs, que deviendraient les silences avec ce dernier mode de mesure? Le sens dynamique de l'audition peut bien constater qu'il y a de ce côté un arrêt dans la dépense d'énergie ; mais la durée de cet arrêt, il ne saurait la calculer. Et pourtant nous mesurons la durée des silences. Si donc il est impossible de regarder le sens dynamique comme la mesure du rythme, ce n'est pas *a priori*, parce que ce serait là une mesure trop subjective — car le rythme artistique est purement subjectif — mais une mesure insuffisante.

(1) Cette illusion d'acoustique rappelle l'illusion d'optique dont j'ai parlé au § 26, 5°. L'analogie est d'autant plus complète que la plus ou moins grande acuité d'un son peut aussi en augmenter ou en diminuer la durée subjective (cp. p. 54, note 2).

(2) Vérifié (v. IIIe Partie, § 96). V. aussi Meumann, (Wundt) *Philos. Stud.*, t. X, p. 321, et Bolton, *Amer. Journ. of Psychol.*, t. VI, p. 187 et suiv. et 228 (par exemple, p. 198).

CHAPITRE X

L'ATTENTION

§ 55. L'attention, comme tous les autres actes psychiques, entraine une dépense d'énergie, dont la quantité est notée par une sensation dynamique. Ainsi que l'exprime l'étymologie du mot, elle consiste pour ainsi dire en une tension de l'esprit sur un point déterminé, et cette tension se manifeste par une tension proportionnelle de l'organe employé, par exemple, à épier le retour d'un phénomène. L'attention peut être spontanée ou volontaire, irréfléchie ou réfléchie, subconsciente ou pleinement consciente. Dans les phénomènes que je vais décrire, elle est presque toujours, en très grande partie au moins, spontanée, irréfléchie et subconsciente.

J'entends le premier temps marqué d'un morceau de musique ou d'un vers, et, l'attention aussitôt mise en éveil, j'attends le suivant (1). Au bout d'un certain temps, c'est-à-dire quand la dépense d'énergie exigée par l'attention a atteint un certain degré, ce deuxième temps marqué frappe mon oreille. Je m'attendrai donc à entendre le troisième quand le sens dynamique de l'attention signalera une égale dépense d'énergie, c'est-à-dire au bout d'une égale durée (2). Ainsi, grâce à la sensation et au souvenir de la somme d'énergie dépensée chaque fois en attention, je pourrai percevoir l'égalité de durée des unités rythmiques. Une fois ce travail de l'attention défini et fixé, il se reproduira instinctivement et machinalement, d'une manière pour ainsi dire réflexe — comme celui de la marche une fois que nous sommes habitués à un pas d'une amplitude et d'une vitesse données. Nous aurons vraiment là une espèce de métronome, qui battra la mesure d'après le rythme sur lequel nous l'aurons réglé. Il va sans dire que de la sorte nous pouvons aussi bien observer le rythme, dans notre chant,

(1) L'attention au retour du temps marqué a une cause affective : la sensation des effets qu'il produit sur notre organisme et qui comportent des mouvements au moins naissants ; il s'y ajoute, quand le temps marqué se répète plusieurs fois, le plaisir qui accompagne la tension et surtout la détente de la sensibilité.

(2) Si nous ne nous attendions pas au rythme entendu, notre attention ne commencera à le noter qu'à partir de la troisième unité rythmique au plus tôt. J'en ai donné la raison au § 2, fin.

notre diction poétique et nos gestes, que le percevoir dans les sons ou les mouvements d'autres personnes ou d'un objet quelconque.

§ 56. Ce métronome de l'attention fonctionne sans doute encore plus simplement. Dans l'attention, comme dans tout processus physiopsychologique, l'effort alterne avec le repos : tour à tour, elle se renforce et s'affaiblit, se tend et se détend (1). Ce *pouls de l'attention* varie d'un individu à l'autre, avec le rythme individuel de l'organisme. Chez une même personne, à l'état normal, il reste à peu près constant. Il est toutefois modifié et par la disposition physiopsychologique du moment, en particulier par les émotions, et par les circonstances extérieures. Dans une série de percussions identiques et équidistantes, celles-là semblent plus fortes qui coïncident avec le pouls de l'attention : c'est là ce qu'on appelle *rythme subjectif*. Comme cette coïncidence est presque toujours quelque peu inexacte, il se produit une légère accommodation du pouls de l'attention, si bien que même dans le rythme subjectif il intervient déjà une influence objective, capable d'agir sur la sensibilité et sur l'être tout entier.

Dans une suite isochrone de sons égaux en intensité, de sons identiques, nous groupons instinctivement les sons deux par deux, moins souvent trois par trois, en concentrant notre attention sur le premier ou le dernier de chaque groupe, qui nous paraît ainsi plus fort que les autres (2): f F f F... ou F f F f (*alternance binaire*) ; ff F ff F ff F... ou F ff F ff (*alternance ternaire*) (3). C'est ainsi que nous groupons les coups de piston d'une locomotive : nous entendons d'abord, par exemple, f F f F..., puis, si le mouvement s'accélère, ff F ff F... ; ce changement vient de ce que nous conservons nous-mêmes l'isochronisme de l'unité rythmique adoptée au début, ou à peu près, si bien qu'elle comprend maintenant trois éléments au lieu de deux. Mais il peut y avoir aussi une autre cause. Si l'alternance binaire (F f) est plus fréquente que la ternaire (F ff), et de beaucoup, c'est que de toutes les divisions rythmiques d'une série d'objets, la plus simple et par conséquent la plus facile à percevoir est sans contredit la division deux par deux. Mais comme il s'agit ici d'un rythme temporel, l'alternance binaire pourrait quelquefois donner des unités par trop brèves, c'est-à-

(1) Il y a en réalité un rythme de l'attention et un rythme de la sensation, qui se confondent ici en un seul. — Sur l'attention, v. Wundt, *l. c.*, Scripture, *l. c.*, Pillsbury, *L'attention*, trad. fr., Paris, 1906, et surtout Ed. Roehrich, *L'attention*, Paris, 1907.

(2) f (lire *faible*) = percussion, note, syllabe, partie ou sensation faible. F (lire *forte*) = percussion, note, syllabe, partie ou sensation forte.

(3) Sur le rythme subjectif, v. Wundt, *Psychol.*, p. 178 et suiv., et *Völkerpsychol.*, I, vol. II, p. 377 et suiv. ; Bolton, *American Journal of Psychol.*, VI, 1893, p. 214 et suiv. ; Meumann, *Philos. Stud.*, IX, 1894, p. 264 et suiv., X, 1894, p. 249 et suiv., et XII, 1896, p. 127 et suiv ; Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 25 et suiv., 94 et suiv. — Le rythme subjectif est décroissant chez les Germains (Ff) et croissant chez les Latins (f F). Cette différence se retrouve dans l'accentuation de leurs langues respectives (v. Ire Partie, § 68 et suiv.). Il faut sans doute en chercher la cause dans le tempo et l'excitabilité différents de la sensibilité : s'il y a soudain accélération dans le retour de percussions équidistantes, le rythme subjectif se transforme chez les Allemands de décroissant en croissant ; il suffit, d'ailleurs, de l'intervention du sentiment pour amener le même résultat (v. Wundt, *ib.*, p. 27 et 99).

dire difficiles à percevoir et tout au moins fatigantes pour notre attention par le retour précipité du temps marqué : en pareil cas, nous avons généralement recours à l'alternance ternaire. La musique fournit une preuve de la justesse de ce raisonnement : tandis que les mesures à 2/4 et à 4/4 sont plus recherchées que les mesures à 3/4, 6/4 et 9/4, il n'y a pas de mesures à 2/8 ni à 4/8, mais seulement des mesures à 3/8, 6/8, 9/8 et 12/8 (1). Le français, dont la prononciation est plus rapide que celle de l'allemand ou de l'anglais, favorise aussi bien davantage l'alternance ternaire (2). Binaire ou ternaire, l'alternance de l'intensité sonore est si nécessaire à notre sens du rythme, que pour ne pas l'entendre là même où elle n'existe pas il nous faut un très grand effort de volonté et d'attention réfléchie ; encore ne pouvons-nous y réussir que si la succession des sons est assez lente.

Nous créons même des rythmes composés : d'ordinaire, nous groupons des percussions identiques et équidistantes quatre par quatre, en renforçant subjectivement la première et un peu moins la troisième de chaque groupe (**F** f F f) ; assez souvent, huit par huit (***F*** f F f **F** f F f); plus rarement six par six (**F** ff F ff ou **F** f F f F f), neuf par neuf (**F** ff F ff F ff) et douze par douze (***F*** ff F ff **F** ff F ff)(3).

Si au lieu de percussions ou de sons égaux, nous avons une série où des sons longs alternent avec des sons brefs, ce sont les premiers que nous renforçons subjectivement. C'est que par leur durée et leur énergie totale ils attirent l'attention (4). De même les sons aigus, par leur acuité, dans un rythme de hauteur ou de timbre. Quand il y a déjà dans les sons un rythme intensif, ce rythme s'impose au pouls de l'attention par l'intensité de la sensation auditive, au pouls de l'attention et par là même à tout l'organisme physique et moral. Il s'impose d'autant plus impérieusement qu'il est plus énergique, c'est-à-dire que les temps marqués le sont davantage. Une fois le pouls de l'attention ainsi adapté au rythme objectif, il nous sert à en mesurer les unités. Si même le temps marqué cesse parfois d'être

(1) Contrairement au spondée, le pyrrhique n'est pas un pied (v. Christ, *Metrik*, 2e éd., § 81).

(2) Il en était ainsi du grec par comparaison au latin. — Il ne faut pas confondre *l'alternance* avec le *genre* du rythme : le trochée (–́ ◡) présente une alternance binaire, mais un genre ternaire ; le dactyle (–́ ◡◡), une alternance ternaire et un genre binaire. Quand je parle de *rythme binaire* ou *ternaire*, j'entends toujours le *genre*.

(3) C'est du moins ce que montrent les expériences rapportées par les auteurs que j'ai cités p. 57 note 3. — D'après M. Bolton, la durée du groupe rythmique subjectif est réglée par « le pouls de l'attention, l'onde de l'attention », et le caractère binaire ou ternaire, simple ou composé en est déterminé par la rapidité avec laquelle se succèdent les percussions ; autrement dit, si nous représentons par des notes l'intervalle entre percussions successives, on a des mesures à 2/2, 4/4, 8/8, plus rarement à 3/4, 6/8, etc. ; 2/4 et 2/8 sont possibles mais fatiguent. L'alternance quinaire, avec temps marqué secondaire (3/8 + 2/8 ou 2/8 + 3/8), peut être imposée par de légers renforcements objectifs ou même simplement suggérée. Le rythme dans la plupart des cas est décroissant (Ff et non fF, etc.) ; il ne faut pas oublier qn'il s'agit ici d'Américains.

(4) En pareil cas, d'après M. Bolton, le rythme est croissant (fF et non Ff, etc.). Cp. note 3. V. IIIe Partie, § 9. C'est uniquement, ou à peu près, par une légère prolongation de la note que l'orgue et l'harmonium, comme autrefois le clavecin, peuvent signaler le son fort. — On sait que réciproquement, dans une série de percussions équidistantes, les plus intenses — même quand elles ne le sont que subjectivement — paraissent plus longues que les autres (v. p. 55, note 2).

signalé par un accroissement d'intensité, nous l'entendons néanmoins, nous trouvons le son où il tombe plus fort que les autres : nous continuons à percevoir le rythme intensif quand il disparaît ; mais l'impression que nous en recevons est moins vive.

Quand on chante une mélodie ou qu'on récite des vers, on y met son rythme individuel, avec les modifications qu'entraîne l'émotion inspirée par la musique ou les paroles, avec les variations qu'indiquent le compositeur, le professeur de chant ou de déclamation, le chef d'orchestre.

Le rythme adopté semble rapide ou lent suivant qu'il impose au pouls de l'attention une accélération ou un ralentissement.

Dans l'adaptation de l'attention à un rythme donné, la sensation dynamique intervient-elle pour fixer le moment où commencent tour à tour l'impulsion et l'inhibition ? C'est possible, surtout quand il s'agit d'un rythme volontairement choisi, ou bien quand il y a dans le rythme suivi des gradations et des subdivisions, quand le rythme est composé.

§ 57. Nous pouvons donc, grâce au pouls adaptable de l'attention, mesurer exactement des durées sans avoir recours à la perception de l'état des cellules nerveuses, au sens cinétique ni au sens dynamique de l'audition ; nous pouvons même rectifier les impressions que nous donnent ces indications diverses (cp. § 53, fin). Quand je dis mesurer exactement, je ne veux parler que d'une exactitude relative. Aussi bien que le sens cinétique ou dynamique des mouvements, le sens rythmique de l'attention peut être plus ou moins sûr : sa précision tient également à une disposition native et surtout peut-être à l'exercice. Elle est en général très grande. Cependant, de même que tout le monde n'a pas le compas dans l'œil, tout le monde n'a pas non plus dans le cerveau un métronome exactement réglé pour suivre ou indiquer le retour du temps marqué.

§ 58. C'est à peu près uniquement du retour du temps marqué à intervalles égaux que s'occupe le sens rythmique de l'attention dans les versifications purement accentuelles, telles que celle de l'anglais (1). Comme la durée relative des syllabes et des sons n'y est soumise à aucune règle (2), nous n'avons pas en principe à la mesurer exactement, et nous ne le faisons pas en général. Aussi se produit-il souvent à cet égard diverses illusions d'acoustique. Dans le pied moyen (forte longue+faible inaccentuée), la forte est d'ordinaire un peu plus longue que la faible ; elle nous paraît au premier abord plus longue encore qu'elle n'est, et parce qu'elle est plus accentuée (cp. § 53) en même temps que plus significative, et parce qu'elle vient la première dans l'unité rythmique (cp. § 26, 2°). Aussi se figure-t-on facilement qu'elle vaut deux fois la faible. D'autre part, la fatigue en apparence inutile qu'impose une suite de sons faibles et plus ou moins vides de sens, peut au contraire faire paraître plusieurs syllabes inaccen-

(1) Puisque nous mesurons les unités rythmiques de temps marqué à temps marqué, la scansion normale du vers anglais est même *a priori* la seule exacte (v. Ire Partie, § 191, 193, 242 et suiv.).

(2) Par durée relative, j'entends le rapport de durée entre les syllabes ou les sons d'un même pied ou de pieds isochrones.

tuées plus longues qu'elles ne le sont en réalité. Mais quand la durée des éléments du rythme est fixée, comme dans la versification grecque, le sens rythmique de l'attention entre en jeu : instruit qu'il est par l'exercice, il permet de constater si le dessin rythmique, attendu après les premiers pieds ou le premier vers, est bien réalisé dans les suivants (1). Ici d'ailleurs, pas plus qu'au point de vue de la quantité, il ne s'agit de syllabes ordinaires, mais de l'intervalle de temps entre les sommets de sonorité, de la *syllabe rythmique*. L'attention a donc le même point de repère précis que dans la mesure des unités rythmiques (2).

§ 59. A tous les égards, le pouls adaptable de l'attention explique la perception et à plus forte raison la réalisation du rythme. Il constitue vraiment ce que nous appelons *sens du rythme*. Par suite de nos hérédités différentes, nous possédons chacun ce sens du rythme à des degrés différents. L'éducation, c'est-à-dire l'exercice, le développe et l'affine. Elle l'habitue, comme chez les Grecs, à noter des détails qui autrement lui échapperaient (3).

§ 60. Mais, quel que soit le degré de perfection qu'atteigne ce métronome intérieur, il n'est jamais ni absolument précis ni complètement fixe : il ne bat pas toujours exactement la mesure, il peut ralentir ou précipiter son rythme. Ce sont là deux points distincts.

(1) Il peut en être de même dans la diction artistique du vers anglais. Nous en verrons au moins un exemple certain dans la IIIe Partie.

(2) Cette remarque s'applique aux temps de la mesure musicale et à leurs subdivisions. — Sur la perception du rythme composé, c'est-à-dire des unités composées et de leurs subdivisions, v. Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 33, 94 et suiv., 160, etc.

(3) « In uersu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba breuior aut longior. Nec uero multitudo pedes nouit, nec ullos numeros tenet ; nec illud quod offendit, aut cur, aut in quo offendat, intellegit » (Cicéron, *Orator*, LI, 173). Ce passage prouve à la fois et la finesse du sens du rythme et la subconscience de son fonctionnement. — Au contraire, la quantité échappe à un Anglais non prévenu dans la versification à la fois accentuelle et quantitative de certains vers de Tennyson (*Milton*, *Hendecasyllabics*, etc.).

CHAPITRE XI

INSUFFISANCE DU SENS DU RYTHME

A. — ERREURS ACCIDENTELLES.

§ 61. Quand on veut régler son pas d'après une amplitude et une vitesse données, on n'y arrive le plus souvent qu'en tâtonnant et après plusieurs essais ; souvent aussi on perd ensuite le pas. Il en est de même dans l'adaptation de notre sens du rythme à un rythme donné, en musique par exemple ou en poésie, d'autant plus qu'ici l'adaptation est presque toujours inconsciente, au moins en partie. A ce point de vue, la musique a un grand avantage sur la poésie. Si peu qu'il soit instruit des règles de son art, si peu qu'il y ait réfléchi, le chanteur sait au moins qu'il doit « aller en mesure ». Il ne peut manquer de s'en apercevoir quand il chante avec un autre ou même quand il chante en marchant. Quiconque a quelque peu étudié la théorie de la musique est tout à fait renseigné sur ce point. C'est avec le plus grand soin que les professeurs de chant et de solfège, aussi bien que de musique instrumentale, exercent leurs élèves à cet égard. Cependant beaucoup de chanteurs, de musiciens, hésitent encore un peu dans les premières mesures d'un solo, jusqu'à ce que leur sens du rythme se soit entraîné et accomodé à la mesure — un mouvement d'horlogerie met bien lui-même quelques secondes ou fragments de seconde à se régulariser ; s'il s'agit d'une phrase détachée, leur sens du rythme sera encore bien davantage pris au dépourvu. Quand on dit des vers, on ne se doute même pas qu'il faut aller en mesure, bien que parfois on batte la mesure inconsciemment. On se laisse tout simplement entraîner par le rythme. Même si dans la lecture d'un texte en prose on rencontre par hasard un passage qui ressemble à un vers par le nombre et l'accentuation des syllabes, on a quelque peine à ne pas le rythmer comme un vers. Encore faut-il qu'on ait développé chez soi le sens du rythme et qu'on soit habitué à la versification de la langue. Autrement, on lira au contraire et ce passage et même un vers isolé comme de la simple prose. Mais on comprend que même les mieux exercés ne marquent pas sans quelque incertitude le rythme des premiers pieds dans la lecture d'un poème inconnu, surtout si le mètre a quelque chose d'insolite.

§ 62. Quand le temps marqué ne l'est pas très nettement, comme il arrive parfois, l'auditeur et même le chanteur ou le diseur peuvent hésiter, surtout au début. Aussi les chefs d'orchestres et d'orphéons recommandent-ils de « bien attaquer ». J'ai déjà montré à travers quel chaos apparent notre sens du rythme arrive à le percevoir dans la musique et dans la poésie. Non seulement le travail de l'attention devient très délicat au milieu de ce désordre ; il pourra encore être troublé par l'intensité, le nombre, la complexité et la variété des sensations auditives. Comme ces conditions déterminent notre représentation ordinaire de la durée (v. § 31), nous pouvons nous laisser entraîner par leur influence à nous défier des avertissements que nous donne le sens du rythme ou plutôt à les enfreindre machinalement. Une durée partagée nous paraît plus longue qu'une durée non partagée (1) : beaucoup, quand elle la précède ; assez peu, au contraire, quand elle la suit (2). Toutes choses égales d'ailleurs, une durée brève nous paraît plus brève après une durée longue (3). Autrement, les courts intervalles de temps nous semblent d'ordinaire plus longs qu'en réalité, et les longs plus courts (4). Plus les sons d'une série isochrone sont forts, plus ils semblent se succéder rapidement (5). Il en résulte qu'un crescendo nous semblera presque toujours accompagné d'un accelerando, même quand nous ne changeons pas le mouvement ; si nous le ralentissons dans de faibles limites, nous ne nous en apercevons pas ; si nous l'accélérons, l'accélération nous paraîtra plus grande qu'elle n'est en réalité. Les sons nous semblent d'autant plus longs qu'ils sont plus forts (6) ; qu'un son plus intense survienne dans une série, l'unité rythmique précédente nous semblera plus brève et la suivante plus longue (7) : dans ces deux cas, nous pourrons être tentés d'abréger en conséquence les durées subjectivement prolongées. A durée égale, plus une unité rythmique nous procure de sensations auditives, plus elle nous paraît brève sur l'instant, du moins en général (v. § 31) (8). Dans un vers anglais, un pied rempli par une seule syllabe ou par une syllabe et un silence pourra donc nous sembler plus long qu'un autre, surtout si cette syllabe unique est plus intense que d'ordinaire : nous serons portés à abréger l'unité rythmique. D'ailleurs, ces diverses influences peuvent se combiner, se contre-

(1) V. Wundt, *Psychologie*, p. 177, *Phys. Psych.*, III, p. 48 et suiv. ; cp. § 26, 3°.

(2) Meumann, (Wundt) *Philos. Studien*, X, p. 312. La nature de l'illusion varie avec la grandeur de l'intervalle (v. Meumann, *ib.*, XII, p. 142 et suiv., Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 57).

(3) Cp. § 26, 2°.

(4) V. Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 47 et 498. Cp. p. 32, note 1.

(5) V. Meumann, *ib.*, IX, p. 269 et suiv., Nichols, *Amer. Journ. of Psych.*, IV, p. 83 et suiv.

(6) V. p. 55, note 2.

(7) V. p. 51, note 1, et cp. Wundt, *Physiol. Psychol.*, III, p. 58 et suiv.

(8) Cp. : So Z. B. hat man, wenn man ein Pferd reitet, welches einen sehr langsamen Trab geht und mithin grosse aber seltene Schritte macht, die Empfindung einer sehr langsamen Bewegung ; während ein Pferd, dessen Schritte häufiger aber kürzer sind, uns die Empfindung einer raschen Bewegung erteilt, obgleich im Grunde das erste Pferd uns sehr viel schneller weiter befördert (De Cyon, *Das Ohrlabyrinth*, p. 62).

carrer, se contredire. Reprenons le cas d'un pied d'une syllabe : je m'attendais à en trouver deux, ou trois; comme je n'en rencontre qu'une, je pourrai par une réflexion rapide me dire que ce pied est trop court, et je serai ainsi entraîné à prolonger l'unité rythmique. Mais cette réflexion ne se présentera guère qu'à l'esprit d'un métricien qui scande des vers. Dans la récitation naturelle, c'est l'influence précédemment signalée qui prévaudra. Mais, même dans cette récitation naturelle, nous pouvons voir entrer en lutte deux autres sortes de représentation de la durée. Si je suis enclin à attendre l'épuisement de la sensation du temps marqué avant de passer au suivant (v. Ch. VIII), je serai par là même porté à prolonger les pieds en raison de la force donnée au temps marqué. Or nous venons de voir qu'en même temps la mesure de la durée par le sens dynamique de l'audition nous porte au contraire à abréger ces pieds. Qu'est-ce qui se passe en réalité? Seules des mesures objectives peuvent nous l'apprendre. Il va sans dire que plus le sens du rythme est affiné, moins ces illusions d'acoustique auront d'influence sur le chanteur ou le diseur, moins elles réussiront à l'égarer : elles n'ont guère d'effet dangereux que sur les maladroits, les inexpérimentés.

§ 63. J'ai signalé à plusieurs reprises combien nous sommes plus mal placés en face du rythme temporel qu'en face du rythme spatial : il nous est impossible de nous reporter, pour contrôler et rafraîchir l'image auditive du souvenir, aux unités rythmiques précédentes, toutes évanouies au fur et à mesure, son par son, vibration par vibration. Il n'y a donc rien d'étonnant si cette image s'altère plus ou moins vite et dans des proportions plus ou moins grandes, surtout chez les personnes qui n'ont pas développé par l'exercice leur sens du rythme. Il est plutôt surprenant qu'elle reste si fidèle, quand nous songeons aux irrégularités où nous tombons par rapport au rythme spatial, malgré les moyens de contrôle et autres avantages qu'il nous présente. Aussi nous en rapportons-nous si bien à notre sens du rythme temporel que nous nous en servons parfois pour mesurer des intervalles spatiaux : quand on veut tracer une série de traits équidistants, par exemple, on mesure en général la distance par le temps qu'on met à porter son regard de chaque trait au suivant. Il est vrai qu'en ce cas le rythme temporel peut être guidé, sinon dirigé, par les sensations cinétique et dynamique d'un mouvement lui-même rythmé, le mouvement de la tête, le mouvement des yeux, ou même, je l'ai observé, le mouvement des paupières.

§ 64. Il se passe quelque chose d'analogue quand on « marque » ou « bat » la mesure pour son propre compte. Cependant, les mouvements du bras, du pied, de la tête ou du torse qui accompagnent le retour du temps marqué ou bien correspondent par leur durée et leur amplitude à l'unité rythmique de la musique ou de la poésie, ont-ils essentiellement pour but de nous indiquer la mesure? Je ne le crois pas. Ils nous servent tout simplement à renforcer chez nous la sensation du rythme. Plus exactement encore, le rythme se communique au corps tout entier : le bras, la jambe, la tête, tous trois peut-être, se laissent entraîner par la cadence, comme une

jeune impulsive par les notes d'une valse. C'est évidemment là ce qui se passe aussi quand on marque du pied la mesure en entendant jouer un orchestre. Cette participation des rythmes fonctionnels ou moteurs au rythme musical et poétique se produit ainsi d'une manière spontanée, instinctive, réflexe (1). Mais elle en accroît l'action sur notre sensibilité. Il est certain qu'elle peut aussi lui servir de contrôle. Le sens du rythme proprement dit, le pouls adaptable de l'attention, a pour coadjuteur la sensation cinétique et dynamique du mouvement, avant tout du mouvement des muscles expirateurs, qui s'adaptent forcément au rythme adopté et peuvent le produire machinalement quand il ne varie pas. Si je cherche à donner à mon pas une amplitude et une vitesse déterminées, j'aurai quelque peine à y réussir et je perdrai peut-être bientôt le pas. Si je m'adjoins un camarade de marche, nous aurons plus de succès que chacun à part : forcés d'ajuster nos mouvements l'un sur l'autre, nous nous contrôlerons et nous nous guiderons réciproquement. Encore est-il probable que nous aurons recours au sens du rythme proprement dit, en répétant sur un rythme correspondant au pas adopté deux nombres ou deux mots, tels que « une, deux », ou « paille, foin » (2).

§ 65. Nous battons réellement la mesure, au sens propre du mot, quand nous répétons un mouvement pour indiquer à plusieurs personnes le rythme qui nous est inspiré par l'émotion ou la réflexion et que nous désirons leur voir suivre. Si nous cessons, il est à peu près certain, non seulement qu'elles sortiront bientôt du rythme indiqué mais encore qu'elles s'en écarteront chacune d'une manière légèrement différente (3). Ce serait bien pis encore si elles n'étaient pas guidées l'une par l'autre, grâce au son de leurs voix ou de leurs instruments (4). Il est, à ce propos, une expérience amusante, qui montre à quel degré, plus ou moins grand suivant les

(1) So strong is this impulse in all classes of people that no one is able to listen to music in which the rhythm is clear and strong without making some kind of muscular movement (Bolton, *l. c.*, p. 163). All the muscles of the body seem to point toward the source of the sound. They alternately contract and relax (*Ib.*, p. 212). Même quand c'est un simple rythme de percussions, on est irrésistiblement poussé à l'accompagner d'un mouvement du pied, de la main, de la tête, du buste, du diaphragme, de la poitrine, de la racine de la langue, du larynx, des paupières (*Ib.*, p. 234). V. Ire Partie, § 35.

(2) On peut cependant vraiment battre la mesure au début d'un morceau de musique, avant qu'intervienne l'émotion suscitée par les sons : on se donne la mesure. Mais même alors on compte 1, 2, 3, 4, par exemple, en rythmant ces nombres : c'est donc encore le rythme vocal qui mène.

(3) Dans une marche, le rythme est indiqué en grande partie par le pas, par le tambour, etc. Dans les théâtres grecs, le chef d'orchestre avait au pied une sorte de petit banc en bois (κρουπέζαι, βάταλον, *scabellum*), afin de battre la mesure avec bruit.

(4) Que la mesure soit battue par le chef d'orchestre, indiquée par le pas, donnée par le tambour ou imposée par le concours de tous les instruments ou de toutes les voix, il est probable que malgré tout la coïncidence des temps marqués n'est jamais parfaite. Mais pourvu que les différences ne dépassent pas certaines limites, elles nous échappent. Quand on nous appuie sur le front les deux pointes d'un compas à une distance assez faible l'une de l'autre, les deux impressions tactiles se confondent en une seule. De même deux sensations auditives rapprochées ; il y a au moins imbrication.

individus, notre sens du rythme est malgré tout imparfait, surtout quand il ne s'applique pas aux sons. On place deux personnes dos à dos au milieu d'un salon, ou plutôt à quelque distance l'une de l'autre, et on leur demande de battre la mesure de la main sur un rythme qu'on leur indique de la voix. Quelques secondes après qu'on s'est tu, elles ne vont plus d'accord.

§ 66. Nous avons besoin de développer notre sens du rythme pour bien percevoir et surtout pour bien observer le rythme dans le chant, la musique instrumentale et la diction poétique. Aussi y a-t-il relativement peu de personnes qui sachent bien dire les vers. Généralement, on sacrifie trop le rythme à la déclamation. Les poètes, eux, le marquent toujours. J'ai cité dans la Première Partie Tennyson, Swinburne et Mme Duclaux (1). Victor Hugo accentuait avec force, insistait sur les rimes et s'arrêtait à la fin du vers, même avant un enjambement. Banville demande qu'on lise les vers « bêtement », c'est-à-dire qu'on se laisse guider par le rythme sans chercher à souligner le sens par la « déclamation ». En effet, d'après la notation de Pierson (v. § 12), nous voyons que le rythme et surtout le mètre ressortent mieux quand on dit les vers « sans expression ». Je crois, cependant, que l'expression naturelle et par là même vraiment artistique s'accommode très bien avec le rythme ; bien plus, que le rythme et l'expression se soutiennent mutuellement, se mettent en relief et pour mieux dire encore se confondent (2).

§ 67. Une des causes de transformation accidentelle les plus fréquentes, a déjà été signalée à propos du rythme spatial (v. § 26, 1°) : si le rythme indiqué ou voulu me semble rapide, j'aurai peur d'aller trop lentement et, sans m'en rendre compte, j'abrégerai progressivement la durée des unités rythmiques ; ce sera l'inverse si le rythme donné me paraît lent. Ici encore, c'est le premier cas qui est sans aucun doute le plus fréquent, en partie pour les mêmes raisons : mais il y en a d'autres, par exemple le besoin de respirer, qui nous pousse à accélérer le mouvement (3).

§ 68. Quand la vitesse des vibrations lumineuses ou sonores dépasse un maximum ou n'atteint pas un minimum, nous ne percevons plus de lumière, plus de son. Il est probable que nous sommes également incapables d'adapter le pouls de l'attention à l'unité rythmique quand elle dépasse un maximum ou n'atteint pas un minimum. D'autre part, deux sensations auditives trop rapprochées se confondent en une seule, de même que les sensations tactiles produites par les pointes trop rapprochées d'un compas (4). Inversement, si elles sont trop éloignées, la première est complètement effacée de la mémoire quand paraît la seconde : nous ne sentons plus qu'il y a répétition, et le rythme ne se perçoit pas (5). Il ne faut

(1) V. Ire Partie, § 168.
(2) Cp. Ire Partie, § 87.
(3) V. IIIe Partie.
(4) V. p. 64, note 4. Cp. Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 22 et suiv., p. 45 et suiv.
(5) Cp. Wundt, *ib.*, p. 22, 25, 48-49 et 355.

donc pas que les temps marqués, principaux ou secondaires, soient trop distants ou trop voisins l'un de l'autre. Pour ces deux raisons, si les unités rythmiques sortent des limites dans un sens ou dans l'autre, nous serons portés à les y faire rentrer, c'est-à-dire à ralentir le mouvement du rythme ou à l'accéler. Mais je ne crois pas que nous ayons à tenir compte de cette considération. Il n'y a pas de minimum supérieur à la durée d'une syllabe. Quant au maximum, si la mesure ou le pied étaient trop longs, nous pourrions les décomposer à l'aide de temps marqués moins forts en unités rythmiques secondaires, qu'il nous serait facile de compter inconsciemment, comme nous comptons les syllabes d'un pied ; je doute que ce soit jamais nécessaire.

§ 69. Les erreurs que je viens d'énumérer peuvent s'appeler accidentelles : elles sont involontaires et causées en général par quelque illusion d'acoustique ; elles ne sont donc pas déterminées par le caractère du rythme lui-même ; elles varient d'une personne à l'autre, et aussi chez un seul et même individu, suivant les conditions extérieures et surtout intérieures dans lesquelles il se trouve placé. Chacun de nous a pourtant son erreur moyenne : toutes choses égales d'ailleurs, il se trompe toujours dans une proportion à peu près égale, entre certaines limites assez nettement définies. Il peut être intéressant de comparer ces erreurs accidentelles, soit chez une seule personne, soit chez plusieurs. Il ne faut pas se fonder pour cela sur la différence absolue qu'il y a entre les unités rythmiques successives ou entre ces unités rythmiques réelles et l'unité idéale. Pour évaluer une erreur de rythme, on doit exprimer la différence en fonction de cette unité. Ainsi l'erreur commise en augmentant de 10 centièmes de seconde une unité de 100, par exemple, n'est pas deux fois plus grande que l'erreur commise en augmentant de 5 une unité de 50 : elle lui est égale $\left(\frac{10}{100} = \frac{5}{50} = \frac{1}{10}\right)$. C'est de la même manière qu'on calculera l'erreur moyenne d'une personne dans un seul morceau ou dans plusieurs (v. § 51 et cp. Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 497 et suiv.).

B. — VARIATIONS ARTISTIQUES.

§ 70. Les erreurs accidentelles sont dues uniquement à l'imperfection et à la maladresse de notre sens du rythme. Il n'en est pas de même des inexactitudes suivantes. Loin de les proscrire et de chercher à les corriger, les compositeurs et les professeurs de chant ou de musique instrumentale les recommandent, les enseignent, les exigent : ils les indiquent à cette fin par des signes conventionnels et par des termes techniques (accelerando, ritardando, etc.).

1° Le mouvement peut être accéléré ou ralenti par l'accélération ou le ralentissement que l'émotion imprime au pouls de l'attention (1). Les varia-

(1) Tout s'explique aussi si nous mesurons les unités du rythme par le sens dynamique (v.

tions du sentiment agissent aussi spontanément sur le rythme musical et poétique, du moins en général, que sur le rythme de la marche. La gaieté, l'enthousiasme, le désir, les passions vives entraînent d'ordinaire une accélération ; la tristesse, la crainte, l'angoisse, l'ennui, l'indifférence se traduisent par un ralentissement. Si nous sommes auditeurs et que le chanteur conserve le même tempo, nous trouverons dans le premier cas qu'il ne se dépêche pas assez ; dans le second, qu'il va trop vite. L'impression de rapidité ne peut bien se conserver, et surtout se conserver longtemps, que si l'on abrège chaque unité rythmique un peu plus que la précédente, car la rapidité est chose toute relative. Nous avons tous entendu des valseurs, au fur et à mesure de la danse, crier aux musiciens : « Plus vite, plus vite ! » Souvent les musiciens accélèrent d'eux-mêmes. L'expression *più stretto*, « plus serré », c'est-à-dire « plus vite », se trouve fréquemment vers la fin des morceaux de musique.

2° Nos sentiments influent aussi sur la force du temps marqué et en général sur l'intensité du son. C'est ce qui se traduit dans le rythme de la musique par les *forte*, les *piano*, les *ben marcato*, les notes pointées, etc. Ces modifications de l'intensité entraînent d'ordinaire une modification du tempo.

Dans tous ces cas, la variation du rythme est esthétique ou expressive ; on peut l'appeler artistique, surtout quand elle est consciemment voulue. Il s'en présente à chaque instant.

§ 55). Tant que l'attention conserve le même degré d'intensité, la dépense d'énergie reste proportionnelle au temps ; si au bout de la première mesure (M_1), c'est-à-dire après un temps t, elle atteint la somme s, nous ramènerons ou nous attendrons le temps marqué au temps $2t$, $3t$, $4t$... nt. Mais si l'intensité de l'attention est doublée à la mesure M_4, par exemple, elle atteindra la somme s avant $4t$, exactement à $3\frac{1}{2}t$: si l'augmentation se produit chez le chanteur, il précipitera le mouvement en abrégeant de moitié le mesure M_4 ; si elle a lieu chez l'auditeur, il trouvera que le chanteur ralentit le mouvement en ne ramenant pas le temps marqué à $3\frac{1}{2}t$ ou qu'il chante à contretemps. D'ordinaire elle a lieu chez l'un et l'autre.

CHAPITRE XII

CONCLUSION

§ 71. Le sens du rythme, dû au pouls de l'attention, nous permet donc de donner aux unités rythmiques un isochronisme objectif, aussi bien que de le percevoir. Dans la pratique, cette égalité de durée est souvent enfreinte dans des proportions plus ou moins grandes, soit par des inexactitudes dues à l'éducation imparfaite de ce sens du rythme et à des maladresses accidentelles, soit par des variations expressives. A travers ces irrégularités occasionnelles, quand elles ne dépassent pas certaines limites, nous ne cessons pourtant jamais de saisir le rythme, de rétablir et de percevoir le rythme idéal et absolu. Mais il est évident qu'elles apparaîtront dans la mesure objective des unités rythmiques. Nous voyons combien le rythme est subjectif: je ne puis m'en rapporter qu'à mon sentiment du rythme pour savoir comment doivent se dire les vers, et en même temps à mon sens auditif pour en analyser la diction. Dans les observations conscientes ou inconscientes des poètes, des métriciens, des critiques littéraires et des simples auditeurs, je puis constater si mon sentiment du rythme et mon sens auditif sont d'accord avec les leurs. Mais si je veux des mesures exactes, des chiffres, il faut recourir à l'analyse expérimentale des phénomènes acoustiques qui provoquent les sensations auditives. Comme le sens rythmique de l'attention peut acquérir une grande finesse et une grande stabilité, nous pouvons espérer trouver une concordance assez exacte entre la réalité objective et notre perception du rythme, surtout quand l'expression n'intervient pas dans le chant ou dans la poésie.

LIVRE III

ESTHÉTIQUE DU RYTHME

CHAPITRE I

LE RYTHME DANS LA NATURE

§ 72. Autour de lui et en lui, l'homme a trouvé le rythme partout. Partout le rythme frappe ses yeux et ses oreilles, plus ou moins parfait, plus ou moins sensible, dans les formes, dans les couleurs, dans les mouvements, dans les sons. Quelle en est la cause, les causes ? Souvent il résulte d'un simple mécanisme, de lois purement physiques : ainsi le basalte s'aligne en colonnes ; les vagues viennent tour à tour battre les falaises d'un choc sonore ; les gouttes d'eau qui se forment une à une à la pointe d'une feuille ou d'une stalactite, une à une aussi, à intervalles égaux, tombent à terre en tintant. Souvent tout s'explique, peut-être, soit par l'accommodation à un but commun, comme dans le cas des dents, des doigts et des côtes, soit par une économie de travail, comme dans la disposition des feuilles du mimosa, soit même, comme dans la marche, par le principe du moindre effort. Mais au-dessus de ces causes particulières et secondes, le rythme sous toutes ses formes remonte sans aucun doute à un premier principe, unique et universel. Le rythme spatial, ce rythme de l'immobilité, n'est que la trace ou l'expression figée du rythme temporel, ce rythme du mouvement : voyez les plis qu'a empreints sur la plage, pendant le reflux, le rythmique va-et-vient des vagues — le moutonnement des montagnes qu'a amoncelées une à une le soulèvement rythmique de l'écorce terrestre — le basalte ordonné en fûts et en colonnades par le travail rythmique de la cristallisation. Et le rythme temporel, auquel se ramène ainsi le rythme spatial, qu'est-ce autre chose que « la loi de tout ce qui existe » (1) ? Dans tout mouvement, il y a montée et descente, aller et retour,

(1) Herbert Spencer. V. ses *Premiers Principes*, surtout chap. x (trad. franç. par Cazelles, Paris, 1871, p. 268 et suiv.).

action et réaction. La terre elle-même décrit dans l'espace un rythme, abstrait pour nous, dont chacune de ses révolutions forme une unité — la terre, et le soleil, et la nébuleuse où ils gravitent. Si nous nous élevons de l'existence inorganique à la vie organique et animée, le rythme nous y apparaît comme une condition essentielle, le rythme intensif, surtout, c'est-à-dire le rythme par excellence : l'effort et le repos, la contraction et la détente y alternent avec un synchronisme nécessaire — comme dans le battement du cœur — parce que l'immobilité ou le désordre entraîneraient la désagrégation de l'organisme, la maladie, la mort. L'énergie vitale s'élève et s'abaisse par vagues égales. Dans le rythme bat le pouls de la vie universelle.

§ 73. Quant aux exemples particuliers, ils sont innombrables, surtout pour le rythme spatial. Dans son propre corps, l'homme remarque le rythme plus ou moins imparfait des dents, des doigts, des côtes, des vertèbres, des cils. Chez les animaux, il observe en outre, par exemple, les rayures du tigre ou du zèbre, les ocellations de la panthère et du paon, les mouchetures de la pintade, les plumes des oiseaux et surtout les pennes, les écailles et les arêtes dorsales des poissons, les anneaux de la guêpe et du ver, les côtes et les piquants des coquillages. Les végétaux lui présentent souvent un rythme, en général à peine esquissé, dans l'ordonnance des branches, des fleurs et des feuilles, dans les nervures et les dentelures des feuilles, dans les tiges équidistantes du sceau-de-Salomon. La nature morte elle-même a les cristaux, les colonnes de basalte, les marbrures des minéraux, les diverses couches géologiques au flanc des falaises, la rive serpentante des cours d'eau, les empreintes des flots sur les grèves.

§ 74. Le rythme temporel se trouve déjà comme en puissance dans le rythme spatial, qui s'y ramène pour nous, de même qu'il en provient : quand on parcourt du regard un alignement de fûts basaltiques ou les rayures d'un tigre, on ébauche, au moins, dans ce mouvement un rythme temporel. Le rythme temporel proprement dit est peut-être moins richement représenté, je veux dire qu'il offre moins de grandes variétés ; mais il s'impose plus souvent et plus fortement à notre attention. Il palpite sans cesse en nous et autour de nous : le battement du cœur, le pouls, la respiration, la marche, le saut, chez l'homme et l'animal — la double note répétée à intervalles égaux par le coucou, le roucoulement du pigeon et de la tourterelle, le chant de tant d'oiseaux, la crécelle de la cigale, le cri-cri du grillon, la stridulation de la sauterelle — le crépitement de la pluie, le claquement léger des gouttes d'eau qui suintent du toit des cavernes ou glissent le long des feuilles pour se détacher enfin et venir frapper le sol, le bercement des tiges flexibles dans la brise, le frémissement des feuilles au vent, l'ondulation et le clapotis des flots, le scintillement des étoiles.

§ 75. L'imagination et la pensée de l'homme sont aussi frappées par les rythmes abstraits, qui l'intriguent par leur ampleur ou leur complexité et qui lui servent à mesurer le temps. C'est avec étonnement et intérêt qu'il observe et étudie le lever et le coucher du soleil, ainsi que son arrivée au zénith, sa place dans le ciel aux divers moments de l'année, le retour des

jours, des nuits, des saisons, la situation et les phases de la lune, l'apparition des étoiles, les marées, que sais-je encore ? Lui-même, le sommeil et la faim viennent le visiter à intervalles réguliers (1).

§ 76. Devant tant d'exemples, on est d'abord tenté de croire que l'homme a été amené par une simple imitation à mettre un rythme dans ses œuvres. Il n'en est rien. Certes, ces rythmes naturels ont contribué à développer chez lui le sentiment du rythme et parfois guidé son exécution encore maladroite. Ils ont même pu lui fournir de rares modèles, presque exclusivement pour le rythme spatial : ainsi, il s'est mis au cou des colliers de dents ou de griffes ; puis, substituant l'imitation à l'emprunt direct, il a enfilé des cailloux, des coquillages, des perles. Mais même dans ces emprunts et ces imitations, à plus forte raison quand il crée de toutes pièces, il obéit à un besoin de sa propre nature, il suit un instinct qui lui enseigne à se servir du rythme, qui l'y oblige même, pour une fin utilitaire ou artistique.

(1) Les rythmes cosmiques (le jour, le mois lunaire, l'année, etc.) déterminent des rythmes organiques chez les plantes, les animaux et les hommes. V. Bolton, *Amer. Journ. of Psychol.*, 1893, t. VI, p. 146 et suiv. On trouvera dans le même article quelques indications sur le rythme de la circulation artérielle (p. 149), de la fatigue (p. 151), de la croissance physique et morale (p. 152) et de l'attention (p. 155 et suiv.). Herbert Spencer a signalé le rythme de l'innervation dans ses *Premiers Principes*. — L'alternance d'augmentation et de diminution dans le volume des vaisseaux sanguins, telle qu'elle apparaît dans les tracés de M. Werner Gent (*Philos. Stud.*, XVIII, 1903, p. 715 et suiv.), semble indiquer dans l'intensité de l'émotion un rythme plus ou moins irrégulier.

CHAPITRE II

LE RYTME UTILITAIRE(1)

§ 77. Tout mouvement non réflexe, à côté du travail du corps, exige un travail de l'esprit. Il suppose un effort, plus ou moins conscient, d'attention, de réflexion et de volonté. Quelle doit en être la direction, le point d'application, l'amplitude, l'intensité, la rapidité, la durée, il faut que je le calcule, et que je décide de mettre en jeu la force nécessaire, à l'aide des nerfs correspondants, dans les muscles appropriés (2). Ce calcul et cette décision comportent une notable dépense d'énergie, dont la somme augmente en proportion de la complexité du mouvement. Elle amènera promptement la fatigue si elle a lieu pour chacun des mouvements que réclame un travail physique un peu long. Mais elle peut très bien ne se produire qu'une fois pour toutes. Dès que j'ai calculé une fois pour toutes le mouvement adapté au but poursuivi, je décide aussi une fois pour toutes de le répéter suivant un rythme, et cette répétition se fait alors instinctivement, machinalement, sans nouvel effort d'attention, de réflexion, de volonté. Grâce au rythme, j'économise ainsi de ce côté une somme considérable d'énergie. Les muscles eux-mêmes se lassent moins vite, en se contractant et en se détendant d'une manière uniforme et sans heurt, comme une corde qui vibre, et ils ne troublent pas le rythme de la circulation et du cœur — par là même aussi celui de la respiration — par des appels à tout point de vue irréguliers de nutrition sanguine. Je puis donc fournir une bien plus grande quantité de travail. Et ce travail sera mieux fait : dans le calcul et l'exécution du mouvement isolé, il y a toujours quelque tâtonnement et quelques erreurs ; au fur et à mesure de la répétition

(1) Il y a, sur ce sujet, un livre de M. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus* (2e éd., Leipzig, 1899), très intéressant par le grand nombre d'exemples qu'il donne. Je lui en ai emprunté quelques-uns. Mais il ne m'a rien suggéré de nouveau concernant le principe et les conclusions ; je suis même loin de partager toujours l'avis de l'auteur.

(2) Ce mécanisme complexe est à la fois positif et négatif. V. Ribot, *Psychologie de l'attention*, 2e éd., Paris, 1894, p. 92 et suiv., en particulier les dernières lignes : « Mais le mécanisme est toujours le même ; il consiste à renforcer certains mouvements, à les coordonner en groupes simultanés ou en série et à supprimer les autres, à les *arrêter* ».

d'un même mouvement, les erreurs se corrigent, et le tâtonnement disparaît — on prend le pli, on acquiert le tour de main. Et alors, le maximum de justesse une fois atteint et fixé par l'habitude, le mouvement se répète automatiquement avec la plus grande précision, avec la précision d'un mouvement d'horlogerie bien réglé. Aussi cherchons-nous toujours, par un apprentissage plus ou moins long, à mettre un rythme dans tous nos mouvements. Il en est ainsi pour la marche, comme je l'ai expliqué plus haut (§ 28 et 37). Mais ce n'est pas là, dans la vie de l'homme ou de l'animal, le premier cas de l'emploi du rythme moteur. Le nouveau-né y a presque tout de suite recours : il apprend bien vite à teter et à crier en mesure.

Chacun de nous adopte donc un rythme dans toute espèce de travail — pour marcher, pour parler, pour écrire, même pour soulever des poids et en estimer la pesanteur — un rythme particulier et individuel, déterminé par le tempérament, le pouls de l'attention, la vitesse de la circulation sanguine (1), la souplesse et la résistance des muscles et des nerfs, l'innervation, la vigueur, l'intelligence, l'influence du milieu, les circonstances extérieures, l'habitude. Nous pouvons nous adapter plus ou moins facilement à un rythme différent du nôtre, qu'il nous soit indiqué par un instrument de musique ou imposé par la marche d'une machine ; mais s'il est par trop différent, beaucoup plus rapide ou plus lent, il irrite et produit à la longue l'épuisement, des troubles nerveux et circulatoires (2). Avec notre rythme personnel, le travail est agréable et de meilleure qualité. Quand le rythme est imposé, la quantité du travail augmente avec le tempo, mais la qualité diminue presque toujours. En règle générale, le travail rythmé, même avec un rythme imposé, se fait plus vite et donne sur le coup une moindre impression de fatigue — il va sans dire que la fatigue finale est proportionnelle au travail fourni. Le travail se fait mieux avec rythme que sans rythme : ainsi, on apprécie plus exactement la différence des poids — même entre 490 grammes et 492 grammes — quand on les soupèse au tic tac d'un métronome que sans métronome. Il n'est pourtant mieux fait que lorsqu'il exige seulement la répétition de mouvements identiques ou au moins semblables. C'est là, d'ailleurs, le cas le plus fréquent (3).

§ 78. Dans presque tout rythme moteur, il y a deux actes qui correspondent à la partie forte et à la partie faible de la mesure musicale ou du pied : on élève un membre et on l'abaisse, on pousse et on ramène, on tire et on lâche, on contracte les muscles et on les détend. Le commencement ou

(1) Je ne veux pas dire que ce rythme normal de l'individu se règle exactement sur le rythme du cœur ; c'est impossible pour le pas vocal, aussi bien dans la conversation ordinaire que dans la diction des vers (v. p. 45, note 1, et IIIe Partie, § 107 et note). Le rythme du travail s'accélère ou se ralentit d'ordinaire en même temps que celui du cœur : cela peut tenir aux variations de la nutrition sanguine, mais aussi à ce que les deux rythmes sont influencés par une même action, d'origine centrale.

(2) L'étude du rythme du travail offre donc un intérêt social : ce n'est pas sans inconvénients graves qu'on impose dans certaines usines un même rythme à tous les ouvriers, hommes, femmes et enfants.

(3) V. l'article de M. Féré dans l'*Année psychologique*, VIII, 1901, p. 49 et suiv., et surtout ceux de Mlle Smith et de M. Awramoff dans *Philos. Stud.*, XVI et XVIII.

la fin d'un de ces deux actes, presque toujours aussi, est marqué par un bruit: par le choc du pied contre terre, dans la marche — par la succion de l'enfant qui tette — par le coup du marteau sur l'enclume, de la hie sur le pavé, du pilon dans le mortier — par le claquement de la navette contre les montants du métier. Dans d'autres cas, au contraire, quand on scie, par exemple, ou qu'on rabote, le bruit commence et finit avec chaque acte; en général, on marque en outre ce commencement ou cette fin par un accroissement d'intensité motrice et sonore. Si, enfin, le mouvement et le bruit sont continus, comme celui du rouet, on les renforce à intervalles égaux — en appuyant plus fort sur la pédale — afin d'obtenir un rythme.

§ 79. Partout donc, ou à peu près, nous avons un rythme sonore à côté du rythme moteur ; s'il n'existe pas ou semble trop faible, par exemple dans le cas d'ouvriers qui tirent sur une corde ou de la fileuse assise à son rouet, on a recours à un cri — « oh ! hisse ! » — ou bien même à une chanson. Ce n'est pas assez de dire, comme je l'ai proposé provisoirement plus haut, que les deux rythmes se contrôlent et se guident réciproquement (v. § 64). En réalité le rythme sonore sert de régulateur au rythme moteur. Et cela se comprend. Certes, outre le sens cinétique et dynamique, l'attention pourrait en principe aussi bien jouer pour le mouvement que pour le son ce rôle de mesure que j'ai expliqué en détail. Mais il faut une plus grande dépense d'attention pour surveiller le retour des éléments complexes d'un mouvement composé que pour percevoir le retour d'un son ou d'un renforcement du son (1).

§ 80. En outre, le rythme sonore, par l'intensité et la rapidité rythmées des sons, agit comme excitant sur le système nerveux : il semble que les ondes sonores communiquent à tout l'organisme un accroissement de force ou au moins d'activité (2). « Dès que je remarque chez moi, disait un paysan de Westphalie, que les rouets bourdonnent moins gaiement, je propose quelque gaie chanson, et vous pourriez alors entendre comme les rouets se réveillent et l'accompagnent de leur basse (3). » Un planteur américain, pour soutenir dans leur travail fatigant ses emballeuses de pêches, s'avisa de leur faire jouer par un orchestre des mélodies allègres. Il trouva, non seulement qu'elles dormaient mieux et se portaient mieux, mais encore que la quantité de pêches emballées avait augmenté en moyenne de 30 pour 100, ce qui suffisait à couvrir les frais de la musique et à donner par-dessus le marché un surcroît de bénéfice (4). Les animaux aussi, naturellement, sont sensibles à cette excitation du rythme sonore. Dans certains pays, « les

(1) Cp. : Rhythmisch werden unsere Bewegungen aber nur dann, wenn sie wie beim Marsch, beim Tanzen usw. durch rhythmische Gehörsempfindungen erzeugt und unterhalten werden (de Cyon, *Das Ohrlabyrinth*, p. 408).

(2) Cp. : Der Rhythmus und der Takt der Schallerregungen ohne jede Beimischung von musikalischen Tonempfindungen genügen, um viele besonders schwere Muskelleistungen nur durch die Beeinflüssung der Reizverteilung bei deren Innervation zu erleichtern, oft sogar erst zu ermöglichen (*ib.*, p. 412).

(3) H. Hartmann, *Bilder aus Westfalen*, Osnabrück, 1871.

(4) *Chicago Record Herald* du 10 janvier 1901.

chameaux et les bœufs sont accoutumés d'être menés au chant, et selon que leur charge est pesante, il faut chanter plus fort et plus constamment (1) ».

§ 81. Le rythme du travail a encore une autre utilité : il coordonne les mouvements. Dans certains cas, cette coordination n'est pas nécessaire en principe, mais elle le devient en pratique, parce qu'un manque d'accord entre les mouvements, et par suite entre les rythmes sonores, troublerait chaque ouvrier dans le rythme de son travail et l'empêcherait de le conserver. Et même on se concerte alors plus ou moins consciemment, quand c'est possible, pour obtenir un rythme complexe ou composé, qui par la fréquence et la rapidité de ses éléments excite bien autrement l'activité et allège bien autrement la fatigue, on le comprend, qu'un rythme simple, uniforme, monotone, rempli seulement, dans chaque unité, d'un temps marqué et d'un silence. Observez une escouade de paveurs, s'il vous arrive jamais d'en rencontrer. Il ne frappent pas chacun à sa guise, sans souci des camarades. S'ils ont quelque peu d'expérience et d'adresse, ils ne frappent pas non plus tous ensemble, à l'unisson pour ainsi dire : leur force semblerait s'épuiser dans le vacarme des coups assénés tous en même temps, et aucun bruit ne viendrait ensuite les inviter à relever la hie pour l'abattre de nouveau. Après quelques minutes de tâtonnement, ils réussissent à frapper régulièrement tour à tour ou par petits groupes, composant une unité rythmique de chocs sonores, dont la hie la plus lourde, ou le bras le plus robuste, ou simplement le groupe le plus nombreux donne le temps marqué (principal). Non seulement ce rythme composé encourage bien mieux à la besogne par sa vivacité et sa variété ; mais encore chaque paveur est soutenu, dans le double effort silencieux de relever sa hie et de l'abattre ensuite à grand ahan, par le choc cadencé des hies voisines sur le pavé retentissant. On peut faire la même observation en passant auprès d'une carrière : carriers et casseurs de pierre s'excitent au travail par un rythme composé de même espèce. Il est composé, non seulement parce que les unités rythmiques en sont composées, mais encore parce qu'il a plusieurs *parties* et constitue ainsi une harmonie rythmique, souvent assez complexe. Cette harmonie s'est introduite dans la musique des instruments à percussion, par exemple en Orient, comme on peut s'en rendre compte dans les cafés arabes ou maures de nos expositions (2). Elle a des formes multiples. En voici deux. 1° Supposez que deux instruments adoptent une mesure isochrone, mais binaire d'un côté (2/8) et ternaire de l'autre (3/8) : il y aura coïncidence ou accord entre les sons forts — ce qui est souvent le seul moyen de bien les faire ressortir, par exemple chez les casseurs de

(1) *Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*. Nouvelle édition par L. Langlés, Paris, 1811, vol. I, p. 160.

(2) V. Thibault, *Revue musicale*, 1902, p. 384 ; P. Aubry, *Le Rythme tonique*, p. 43 ; S. Daniel, *La musique arabe*, II, p. 19 ; Tiersot, *Musique pittoresque* et *Notes d'ethnographie musicale ;* O. Abraham und E. v. Hornbostel, *Phonographierte indische Melodien*, *Internat. Musik-Gesellsch.*, V, XXIII, p. 397 ; E. v. Hornbostel, *Phonogr. tunesische Melodien*. Berlin, 1907, p. 38. Chez les Ewe du Togo, l'harmonie rythmique comprend jusqu'à six parties (Meinhof, *Beilage zur allgemeinen Zeitung*, Munich, 1907, 3e trim., p. 680).

pierre — mais désaccord entre les sons faibles (1). 2° Supposez, au contraire, que les mesures à 2/8 et à 3/8 ne soient pas isochrones, mais seulement les *temps* : il y aura toujours coïncidence entre les deux sons, mais désaccord entre les sons forts, sauf entre ceux dont le numéro d'ordre est multiple commun de 2 et de 3 (2). Ceux-ci, qui portent les temps marqués principaux, forment ainsi comme des accords consonants, sur lesquels se résolvent les accords dissonants. Dans l'harmonie de notre musique, naturellement, il y a aussi une harmonie rythmique. Généralement, elle ne procède que par accords, par consonances ; mais les exemples de désaccord ne sont pas rares : c'est ainsi que parfois la mélodie a un rythme binaire, et l'accompagnement un rythme ternaire, ou inversement (3). Pour en revenir aux hies des paveurs, aux marteaux des carriers et aux instruments de musique à percussion, comme les différentes *parties* ont d'ordinaire une hauteur ou au moins un timbre différents, leur harmonie rythmique est en même temps une polyphonie rythmique.

Pour prendre des exemples plus simples de rythme composé, observez le forgeron et son aide quand ils battent un morceau de fer rouge. L'aide frappe avec le gros marteau à deux mains ; le forgeron, qui tient d'une main les tenailles et les retourne, avec le petit marteau — parfois seulement sur l'enclume, pour battre la mesure (4). Les coups alternent en cadence, ainsi que les deux bruits, l'un fort et l'autre faible — l'un mat et l'autre clair. Ici déjà, la coordination des mouvements est nécessaire : autrement les marteaux se cogneraient, au grand dommage des outils et au grand dam des mains. Il en est de même pour les batteurs de blé : tour à tour, pour ne pas se heurter et surtout peut-être pour mieux s'exciter à l'ouvrage, ils frappent de leurs fléaux suivant un rythme ternaire, et l'aire sonore, dans une mesure à trois temps et à trois notes, sonne sous leurs coups répétés. Il en était déjà ainsi, avant l'invention du fléau,

> quando il piè de' mietitori
> in tre cori
> con tre note urtò il terreno (5).

La coordination devient absolument indispensable pour les maçons qui se passent des pierres, pour les matelots qui tirent ensemble sur un câble,

(1)
2/8 • · • · •
3/8 • · · • · · •

(2)
2/8 • · • · • · • · • · • · •
3/8 • · · • · · • · · • · · •

(3) V. Beethoven, *Sonates pour piano*, 1 (Op. 2, n° 1), prestissimo ; 9 (Op. 14, n° 1), rondo (cité au § 9, ex. 2) ; 10 (Op. 14, n° 2), allegro ; 16 (Op. 31, n° 1), rondo ; 23 (Op. 57), allegro assai.

(4) Des forgerons m'ont dit qu'ils frappaient ainsi l'enclume pour l'empêcher, par ce contre-coup, d'éclater sous le choc du gros marteau. Cette explication, certainement fausse, prouve combien la recherche du rythme est inconsciente.

(5) G. Carducci, *Odi Barbare, Alla Rima*.

pour les soldats qui marchent au pas afin de ne pas se gêner les uns les autres, pour les rameurs, etc. En pareil cas, la mesure commune est souvent donnée par des coups de bâton sur un objet sonore — par le tambour, qui est, sous ses différentes formes, l'instrument le plus efficace et le plus employé chez les différents peuples, sauvages ou civilisés — par une flûte, comme sur les trirèmes grecques — par une cloche — par des sifflements — — par des cris, comme le « ahan ! » des boulangers et des bûcherons — mais surtout par le chant. Tantôt, par exemple, les rameurs chantent tous en chœur ; tantôt ils laissent à l'un d'eux, qui d'ordinaire se repose en même temps, le soin de chanter seul une chanson, dont les autres reprennent le refrain.

Naturellement, quand on règle par le chant ou par la musique instrumentale le travail des cueilleuses ou des éplucheuses de houblon, des fileuses, des tisserands, des vanneurs, des vanniers, des jardiniers, des pétrisseurs de pain — comme les anciens le faisaient pour leurs esclaves — on ne se propose aucunement de coordonner leurs efforts, mais simplement de les stimuler par le rythme, par un rythme commun.

§ 82. Chez les peuples civilisés d'aujourd'hui, le rythme du travail a beaucoup perdu de son importance au point de vue de l'économie sociale. Dans presque tous les métiers, presque toutes les industries, les outils perfectionnés et surtout les machines ont abrégé, allégé, simplifié la main-d'œuvre — il est vrai que les machines imposent un rythme parfois aussi nuisible aux ouvriers qu'utile à la surproduction. Mais cette importance a été considérable dans le passé ; elle l'est encore dans les milieux moins avancés. Ce rythme, nous ne l'entendons guère à Paris que lorsque les bonnes battent les tapis ou brossent les vêtements, lorsque les crieurs de journaux clabaudent par les rues : « Cûrses, cûrses, complet des cûrses ! » Ces images, assombries encore par le souvenir de nuages de poussière, n'ont certes rien de poétique. Mais traversez un village perdu de Normandie, de Bretagne, de Bourgogne ou de Provence : à chaque pas, suivant la saison, toutes sortes de rythmes divers chantent joyeusement à vos oreilles, réconfortante annonce de l'activité humaine. De ci, de là, retentit le rythme ternaire des fléaux sur la terre battue, le claquement du battoir des laveuses, le piétinement des vendangeurs dans la cuve de raisin, le heurt répété du marteau sur le clou ou le pieu qu'on enfonce, les coups de hache du bûcheron ou du charron, le frottement de la varlope du menuisier, le grincement lointain de la scie du scieur de long, le frôlement de la faux dans l'herbe ou le blé, le glisssement de la pierre à aiguiser sur la faux qu'on affûte. Dans la ferme, c'est en mesure qu'on baratte le beurre et qu'on trait les vaches — que sous le doigt de quelque belle fille le lait gicle dans le seau en jets sonores (1). Le frappement sec de la navette ou le ronflement d'un rouet vous apprennent qu'une vieille tisse ou file le linge de la maison. Et au-dessus de tous

(1) . . . . whilst loud, and in regular cadence,
Into the sounding pails the foaming streamlets descended.
Longfellow, *Evangeline*, I.

ces bruits cadencés, pendant que le soufflet de la forge suspend sa respiration rythmée, vous entendez le forgeron balancer son lourd marteau

With measured beat and slow (1).

Dans les pays d'Orient, en Afrique et en Asie, les exemples sont plus nombreux encore. C'est en mesure, pour alléger la fatigue de ces longs et pénibles travaux, qu'on moud le blé dans les moulins à main, qu'on pile le couscous ou le pilau, qu'on charge les chameaux, qu'on pousse à la rame les barques pesantes, qu'on porte le palanquin. Leconte de Lisle avait dans l'oreille le « pas rythmé » des porteurs de manchy quand il a écrit ces vers :

Ployant leur jarret maigre et nerveux, et chantant,
. . . .
Ils allaient le long de l'étang (2).

§ 83. Ils chantent, comme les laveuses du *Petit Roi de Galice*, dans la *Légende des Siècles,*

Chantent, battant du linge aux fontaines d'Andorre.

Car, pour s'exciter à la tâche, on accompagne et on renforce presque toujours le rythme du travail en chantant quelque chanson appropriée à cette tâche et adaptée à ce rythme (3). Chaque genre d'occupation a donc sa chanson, qui ne pourra servir pour un autre de rythme différent (4). Le texte n'importe guère : ce ne sont presque toujours, du moins au début, que des exclamations, des mots et des phrases dépourvus de sens, des allusions à la besogne en train. Ces chants primitifs, on les retrouve encore aujourd'hui, non seulement chez les sauvages, mais aussi dans tout l'Orient et dans les campagnes d'Europe. Ils sont rares chez nous. Il s'en est pourtant conservé une trace, une imitation tout au moins, dans les formules que scandent les enfants pour régler les mouvements de leurs jeux. « Pour savoir celui ou celle qui y sera », on chante en touchant du doigt, aux temps marqués principaux et secondaires, la poitrine de chaque joueur à tour de rôle (5) :

(*a*) **P**omm' de rainette et **p**omm' d'api,
tapis, tapis **r*ou*ge** (6),
pomm' de rainette et **p**omm' d'api,
tapis, tapis **gr*i*s**.

(1) Longfellow, *The Village Blacksmith.*

(2) *Poèmes Barbares, le Manchy.*

(3) « C'est une habitude presque universelle dans tout l'Orient que de s'animer au travail par le chant ». *Voyages du chevalier Chardin,* I, p. 160.

(4) Il y a des chansons à filer, des chansons à ramer, des chansons à moudre, etc. (v. le livre de M. Bücher). — Dans l'*Edda* de Snorre, Menja et Fenja chantent le *Gröttasongr* en moulant pour Frōđe l'or, la paix et le bonheur.

(5) La place du temps marqué est indiquée par des caractères gras, gras et italiques quand il s'agit du principal.

(6) On dit bien *tapis,* non pas *d'api.*

(*b*) Une p*ou*le sur un m*u*r
qui picot*ai*t du pain d*u*r,
picot*i*, picot*a*,
lèv' la qu*eue* et puis s'en v*a* (1).

On chante aussi en sautant à la corde, pour « faire les doubles », par exemple, qui reviennent aux temps marqués principaux :

(*c*) Où vas-tu Madel*ein*'
si loin de ta mais*on* ?
Je vais à la font*ain*'
cueillir du bon cress*on*,
s*on*, s*on*, s*on*.

(*d*) Alexandr' le Gr*an*d,
roi de Macédo*in*',
avait un chev*a*l
nommé Bucéph*al*'.

Alexandr' le P't*i*t,
roi de Sibér*i*',
avait un' sour*i*s
nommé' Riquiqu*i*.

Alexandr' le Gr*o*s,
roi de Monac*o*,
avait un cham*eau*
nommé Rococ*o*.

ou bien pour « faire de l'huile et du vinaigre » :

(*e*) Ah ! la salade,
quand ell' pouss'ra,
on la mang'ra
avec de l'huil'
et du vinaigr'.

Lundi, mardi, ... dimanch'.
Janvier, février, ... décembr'.
Printemps, été, automn', hiver.

Paroles incohérentes ou simples énumérations, destinées uniquement à servir de matière au rythme, voilà qui peut nous donner une idée de ce

(1) La musique de *b* se trouve dans *Sonnez les Matines* (Paris, Sporck, 1904), p. 28, avec un rythme composite (2/4 + 3/4) ; ce n'est pas celle que je connais. E. Rolland cite plusieurs autres « formules d'élimination au jeu » dans ses *Rimes et Jeux de l'Enfance* (Paris, 1883, p. 231 et suiv.). V. aussi Ire Partie § 160, p. 130 et suiv.

qu'étaient partout à l'origine et de ce que sont encore en certains pays les *chansons à travailler.* Quant à la mélodie, elle est parfois des plus rudimentaires. Voici, par exemple, celle de deux chansons enfantines (1) :



Le rythme, au contraire, qui seul importe, est bien marqué dans les chansons à travailler. Il est invariable, ou à peu près, puisqu'il se moule exactement sur le rythme du travail (3). Ainsi sont nés toutes sortes de rythmes musicaux, qui ont pu passer de ces chansons primitives dans les chansons proprement dites, dans les chansons artistiques, et par suite, après la séparation de la poésie d'avec la musique, dans les vers non chantés. En a-t-il été ainsi ? J'y reviendrai plus loin.

(1) J'ai noté l'air d'après le chant d'une jeune élève du lycée Molière. Dans le premier morceau, il faut marquer chaque temps. Dans le second, il y a jusqu'à « avec » un balancement qui rappelle le *tempo di valsa.*

(2) Ces chansons à compter se ressemblent partout à presque tous les points de vue. V. p. ex., celle dont se servent les petits Esquimaux et que cite M. W. Thalbitzer dans *The Eskimo Language,* Copenhague, 1904, p. 386.

(3) Le deuxième des airs précités doit en partie son rythme à celui des mouvements.

CHAPITRE III

LE RYTHME ARTISTIQUE (1)

A. — LE BUT DE L'ART.

§ 84. L'art a pour but d'exprimer des émotions. Ce n'est pas toujours là une fin clairement voulue, et l'artiste, chez les civilisés comme chez les sauvages, n'en a parfois qu'une conscience obscure : le satiriste exprime son indignation quand il croit peut-être se proposer tout simplement de décrire la « hideuse réalité » — le paysagiste exprime un « état d'âme » quand il se figure peut-être peindre tout simplement des jeux de couleur et de lumière. Il faut voir là bien plutôt la manifestation d'abord spontanée d'un besoin irrésistible, manifestation que l'éducation nous apprend à contenir dans certaines limites par les règles de la bienséance et de la dignité, mais qu'elle nous enseigne aussi à rendre plus effective en lui donnant une forme artistique. Ce n'est même pas, en son premier principe, la manifestation d'un besoin, mais de la solidarité qui rattache les mouvements de notre organisme aux mouvements de notre sensibilité.

§ 85. Notre sensibilité change constamment d'état. Chacune de ses variations se traduit psychologiquement par une émotion particulière, si faible et si menue qu'elle puisse être, physiologiquement par une modification correspondante de notre activité nerveuse et musculaire (2). Il n'y a là en réalité qu'un seul et même phénomène, qui nous apparaît sous deux formes différentes, l'une psychique, l'autre physique. L'action corporelle s'étend de région en région suivant l'intensité de l'émotion : elle affecte d'abord les muscles du cœur et des vaisseaux sanguins, puis ceux de la respiration et du larynx, ensuite ceux de la face et de la tête en général, enfin ceux des

(1) On sait que le rythme de la musique, de la poésie et de la danse est un rythme intensif (v. § 11). C'est d'ailleurs ce rythme, le rythme par excellence, qu'on entend d'ordinaire quand on parle du rythme tout court.

(2) A l'état normal, il subsiste toujours une certaine contraction des muscles, le tonus musculaire, qui varie avec l'énergie vitale des individus, leur fatigue, leur état de santé, leur état d'esprit, les circonstances extérieures — la température, par exemple — etc. L'absence ou plutôt la faiblesse du tonus musculaire s'appelle atonie.

bras, parfois ceux des jambes (1). Elle ne peut évidemment porter que sur l'intensité et la rapidité de l'activité organique, c'est-à-dire, en prenant le le mot dans un sens large, sur son rythme. Puisqu'elles représentent deux faces d'un même phénomène, l'émotion et l'activité organique ont naturellement une intensité et une rapidité proportionnelles. Le rythme de celle-ci correspond au rythme de celle-là. Au fur et à mesure qu'augmente l'émotion, l'intensité de son expression physiologique s'accroît dans les mêmes proportions. Mais une fois que l'excitation nerveuse des muscles a atteint son maximum, elle est remplacée par une dépression active, qui diminue l'activité organique et finit même par la paralyser tout à fait. « Les grandes douleurs sont muettes », les grandes joies également. Elles détendent les muscles, elles stupéfient, tout comme l'épouvante : ne dit-on pas que la « joie fait peur » ? On se pâme de joie aussi bien que de douleur, on peut en mourir. Toutes les émotions aiguës agissent de même, et elles se ressemblent ainsi par leur manifestation extérieure (2). Moins aiguës, au contraire, elles se distinguent très nettement. Le rythme de l'activité organique peut déjà en exprimer par ses nuances diverses qualités. Le plaisir renforce mais ralentit le battement du cœur : la souffrance l'affaiblit, mais l'accélère. C'est l'expression de ce qui se passe dans l'âme : joyeuse, elle cherche à « à persister dans son être », pour employer dans un autre sens la formule de Spinoza ; endolorie, elle se hâte vers de nouvelles sensations. Nous rencontrerons ailleurs de pareilles associations : au crescendo s'unit naturellement le ritardando, au decrescendo l'accelerando. — Mais si l'émotion augmente, il y a renversement : dans l'allégresse, le cœur bat en même temps plus fort et plus vite ; dans la douleur, plus faiblement et plus lentement. Toute tension de la sensibilité, l'attente par exemple, ralentit l'activité de l'âme et du corps. La détente, au contraire, la redouble soudain, renforçant et accélérant le battement du cœur — comme lorsqu'arrive enfin la nouvelle d'un succès — quand apparaît la bien-aimée en retard au rendez-vous : « on se sent revivre ». — « Ce n'est pas seulement la violence qui caractérise les mouvements de la colère : ils sont jusqu'à un certain point effrénés, incohérents, tumultueux — tandis que le langage de la gaieté est léger, coulant, avec une tendance aux mouvements bien mesurés et rythmés, comme ceux de la danse (3). » — Si le rythme peut ainsi exprimer par lui-même d'autres qualités de l'émotion que l'intensité et la rapidité, il le fait bien mieux encore par le choix réflexe, ou tout au moins instinctif, de l'organe parti-

(1) Pour le cœur, v. § 35 ; pour la respiration, v. § 36. Les modifications des muscles vasomoteurs se manifestent, entre autres, par la rougeur ou la pâleur du visage, du cou, du corps entier. En ce qui concerne le larynx, dont les moindres variations affectent l'intensité, la durée, le timbre et la hauteur des sons, v. Ire Partie, § 31 et suiv., 82, 121, 137 et suiv. La gorge se serre, le cœur monte à la gorge, on parle d'une voix étouffée, étranglée, etc., etc.

(2) « Men da den blegeste rædsel og den blegeste vrede ser ligedan ud... ». Bj. Bjornson, *Fiskerjenten*, Saml. Værker, IV, Copenhague, 1901, p. 103. — Les émotions fortes présentent aussi au début le même caractère psychologique (v. Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 211). — Comme toute émotion est dès son commencement ou excitante ou déprimante, les indications que je viens de donner sont incomplètes, mais elles suffisent ici.

(3) C. Lange, *Om Sindsbevægelser*, Copenhague, 1885.

culièrement affecté et des mouvements de cet organe. La mimique si variée de la physionomie en fournit une infinité d'exemples : la joie, la tristesse, la gaieté, le chagrin, le dédain, la colère, le désir, la répulsion, l'envie, le dégoût, l'amour, la haine, la peur, la confiance, la cruauté, la compassion, les moindres émotions se lisent sur les traits du visage (1). Les gestes de la main et du bras, le pas, les gambades ou le flageolement des jambes ne sont pas moins expressifs. Davantage encore les inflexions si délicatement nuancées de la voix (2) : pour une oreille attentive et habituée au parler de l'interlocuteur, le plus léger mouvement de la sensibilité se traduit par le rythme vocal, le timbre et surtout l'intonation. La femme « suspendue aux lèvres » de son amant, l'ami inquiet pour son ami, celui qui aime, en un mot, ne s'y trompe pas. Nous avons vu dans la Première Partie que chaque émotion a son cri, son exclamation naturelle, sa voyelle, son timbre, sa hauteur et ses intervalles musicaux (§ 31, 133 et suiv.).

§ 86. Toutes ces modifications de l'activité nerveuse et musculaire réagissent sur l'émotion pour la renforcer. Par la contraction ou le relâchement des muscles du cœur et du système artério-véneux, l'afflux du sang au cerveau augmente ou diminue, et avec lui l'énergie morale, le courage, l'entrain, la joie. Les sensations multiples qui accompagnent l'action des muscles produisent aussi leurs effets (3). En général, tout accroissement de l'activité, s'il ne dépasse pas la force actuelle de l'organe excité, donne une sensation de plaisir ; tout arrêt, toute diminution et même tout désordre, une sensation de douleur. C'est ainsi que l'excitation de la joie et la dépression de la tristesse se redoublent d'elles-mêmes indirectement par leur propre expression. Il y a plus encore : comme l'expression ne fait qu'un avec l'émotion, elle la renforce directement et peut même la créer. Quand on provoque artificiellement la mimique de la joie, par l'excitation électrique des muscles qui y sont affectés, on provoque du même coup cette émotion : en même temps que la figure, l'âme « s'épanouit ». Edgar Poe raconte, je ne sais plus où, que pour éprouver un sentiment quelconque, il lui suffisait d'en donner l'expression à ses traits. Nous en sommes tous là (4). En s'efforçant consciencieusement de pleurer, on finit par pleurer pour de bon. Quand on redresse la tête en fronçant légèrement les sourcils, on éprouve un sentiment de force et de fierté. On chante pour s'égayer ou « pour se donner du courage » (5). Quand l'émotion est déjà là, elle est ren-

(1) V. Duchenne (de Boulogne), *Mécanisme de la physionomie humaine*, 1862 ; C. Lange, *Om Sindsbevægelser* ; Wundt, *Völkerpsychologie*, I, I.

(2) « Le mouvement du son surpasse tous les mouvements des substances matérielles par la délicatesse et la facilité avec laquelle il peut recevoir les plus grandes variétés d'expression. Il peint directement les mouvements de l'âme ». Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, trad. Guéroult, Paris, 1868, p. 331.

(3) Pour le cœur, v. § 35.

(4) Cp. Pascal : « Suivez la manière par où ils ont commencé : c'est en faisant tout comme s'ils croyaient, en prenant de l'eau bénite », etc. (*Pensées*, article X, éd. Havet).

(5) Cette action de la mimique sur la sensibilité s'observe en particulier dans l'hypnotisme, où elle n'est entravée par aucun état coexistant de la conscience : « On sait que, en donnant aux membres de l'hypnotisé certaines postures convenables, on éveille en lui le sentiment de l'or-

forcée par son expression ; sa cause persistant, elle peut croître jusqu'au paroxysme, qui la tue, comme je l'ai dit, par l'arrêt de l'activité physique et morale. Elle s'épuise par une sorte de *katharsis* (1).

§ 87. Toute cette mimique des émotions, mimique vocale ou autre, agit également sur l'auditeur et le spectateur. Nous savons que par eux-mêmes, quelle qu'en soit la cause, les sons, les couleurs et les mouvements produisent sur notre sensibilité des impressions caractéristiques (2). Les sons, d'ailleurs, par leur intensité, leur hauteur et leur timbre, c'est-à-dire par l'amplitude, la vitesse et la durée de leurs vibrations, n'affectent pas seulement les nerfs auditifs, ils ébranlent tout le système nerveux, ils enveloppent tout le corps de leurs ondes sonores, ils le pénètrent de toute part, jusque dans ses profondeurs les plus intimes ; nous les sentons dans tous nos membres, dans tous nos muscles — où ils provoquent souvent des mouvements réflexes — nous les sentons jusque dans les organes les plus secrets, jusque dans le cœur ; ces impressions sont accompagnées de plaisir ou de douleur purement physiques. Un son trop aigu ne nous « déchire » pas seulement les oreilles, mais encore, à un moindre degré, toutes nos fibres musculaires et nerveuses : il nous transperce dans tout notre être, suivant son timbre, de plaisir ou plus souvent de douleur. Toutes ces modifications motrices et sensibles s'unissent à la sensation purement auditive, ainsi qu'aux associations du souvenir, pour susciter dans notre âme l'angoisse et l'épouvante, l'exultation et l'enthousiasme. Songez au sifflement de la tempête, au grondement de la mer ou d'une cataracte, à la détonation imprévue d'un fusil ou d'un canon, au rugissement d'une bête fauve, au tocsin, à un « joyeux carillon », à une fanfare de clairons, au chant du rossignol. L'action des sons plus atténués est moins vive, naturellement, mais elle reste encore très efficace. L'effet en est bien autrement puissant quand ils traduisent l'émotion d'un de nos semblables. « Par cela seul, dit Spinoza, que nous nous représentons un objet qui nous est semblable comme affecté d'une certaine passion, bien que cet objet ne nous en ait jamais fait éprouver aucune autre, nous ressentons une passion semblable à la sienne (3). » Que sera-ce donc quand il s'agit d'un ami, d'un camarade, même d'une simple connaissance ? Mais si les paroles et les gestes d'autrui nous émeuvent, ce n'est pas seulement par cette représentation de son émotion qu'ils éveillent en nous, pas seulement comme signe de son émotion. Ils agissent directement sur notre sensibilité par leur rythme, leur timbre et leur intonation. Ils agissent tout aussi directement sur les centres correspondants de l'innervation motrice et provoquent chez nous une imitation au moins partielle, au moins une imitation en puissance. Quand nous écoutons chanter, nous reproduisons, au moins en pensée, le rythme et la mélodie. Quand nous regardons danser, sans autre préoccupation bien

gueil, de la terreur, de l'humilité, de la piété » (Ribot, *Les Maladies de la Volonté*, 10ᵉ éd., Paris, 1895, p. 141).

(1) Aristote, *Poétique*, etc.

(2) V. Iʳᵉ Partie, § 30 et suiv.

(3) *Ethique*, III, Prop. 27, trad. Saisset.

entendu, nous reproduisons, au moins en imagination, les pas de la danse. Nous sentons parfois dans nos muscles une esquisse d'imitation, le besoin d'imiter. Dans le second des cas cités, si nous sommes danseurs, « les jambes nous démangent ». Cette imitation au moins esquissée, cette activité en puissance de notre organisme se conforme évidemment aux gestes et aux paroles que nous voyons ou entendons, elle en répète le caractère spécial, l'intensité, la rapidité, et par l'action inéluctable de la mimique sur la sensibilité elle contribue à provoquer en nous l'émotion qu'ils expriment. Diapason semblable, nous vibrons spontanément à l'unisson de l'autre diapason (1). Il se peut alors que, l'émotion une fois provoquée de la sorte et renforcée par la représentation, nous achevions l'imitation esquissée. Voyez une troupe d'enfants : l'un d'eux se met-il à gambader ou à crier de joie, tous l'imitent, souvent sans savoir pourquoi. « Quand un gendarme rit dans la gendarmerie, tous les gendarmes rient dans la gendarmerie ». Nous sommes tous gendarmes sur ce point. « La joie est contagieuse », les larmes aussi.

§ 88. Mais notre imitation réagit à son tour sur celui que nous imitons et renforce encore son émotion. Aussi chacun de nous éprouve-t-il le besoin de « faire partager » sa joie et sa peine ; il cherche ainsi instinctivement à les augmenter. C'est aussi vrai de la peine que de la joie, soit que l'on se complaise dans ses « chères douleurs », soit qu'on veuille instinctivement les épuiser par l'excès. « Peine partagée n'est que demi-peine », toute consolation à part, parce qu'on est deux à l'exprimer et que dans cette expression renforcée elle trouve mieux sa *katharsis*. C'est là qu'il faut voir l'origine de tous les arts. Le poète, le musicien et le peintre exaltent leurs émotions en les exprimant sous forme de sons ou de couleurs, non seulement par cette expression, qui réagit d'autant plus fortement sur eux qu'elle est extériorisée et permanente, mais encore par la communication, réelle ou supposée, de ces émotions aux autres hommes. Le poète moderne, qui compose dans le silence du cabinet, sent plus ou moins vaguement tous ses semblables palpiter au rythme de ses vers, l'humanité tout entière ou seulement quelques « âmes sœurs », seulement le cœur de l'Ami ou de l'Amie. Mais c'est bien à l'humanité entière qu'il songe presque toujours, à l'humanité future comme à l'humanité contemporaine. Je pourrais citer Ronsard (2), Corneille (3), Lamartine (4), Musset (5), Baudelaire (6), Shakespeare (7) — et bien d'autres. Je préfère prendre un exemple encore plus près de nous :

(1) V. Ire Partie, § 36.
(2) *Sonnets à Hélène*, passim.
(3) *A une Marquise*.
(4) *A Elvire*.
(5) *Le Pélican*.
(6) « Je te donne ces vers afin que si mon nom... »
(7) Sonnets XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXVIII, LIV, LV, LX, LXIII, LXV, etc. Ex. (sonnet XIX) :

Yet do thy worst, old Time : despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.

Moi, je ne verrai plus, je serai morte, moi,
Je ne saurai plus rien de la douceur de vivre...
Mais ceux-là qui liront les pages de mon livre,
Sachant ce que mon âme et mes yeux ont été,
Vers mon ombre riante et pleine de clarté
Viendront, le cœur blessé de langueur et d'envie,
Car ma cendre sera plus chaude que leur vie...
Comtesse de NOAILLES, *Les Regrets* (*L'ombre des jours*).

Celui qui atteint le plus visiblement le but de son art, c'est le dramatiste, quand par la bouche de Hamlet, de Rodrigue, d'Oreste ou de Tristan, il communique à des centaines de spectateurs le frémissement douloureux, héroïque ou passionné de son âme. Mais l'âme noble et triste d'un Leconte de Lisle frémit aussi pour nous dans ses vers — si loin d'être impassibles : incarnée dans leur marbre harmonieux et vivant, elle survivra

Aux siècles impuissants qu'a vaincus sa beauté (1).

C'est ainsi, en l'exprimant pour lui-même et pour les autres, que le poète poursuit irrésistiblement et inconsciemment la délivrance, la *katharsis*, de l'émotion qui l'obsède. Inconsciemment ? pas toujours. Il n'y a pas eu que les philosophes à le constater, depuis Aristote jusqu'à M. Yrjö Hirn. Les poètes s'en rendent souvent compte eux-mêmes, ainsi que leurs amis et leurs historiens. J'en cite un seul exemple, que j'emprunte à un pays et à un âge lointains, l'Islande du x[e] siècle. Chez les scaldes-vikings, en particulier chez leur prototype, Egill Skallagrímsson (901-982), la douleur était aussi violente que la joie et la colère, que toutes les autres passions. Un des fils de ce grand pirate et grand poète lui avait déjà été enlevé, quand le plus jeune se noya. Après l'avoir enseveli de ses propres mains dans le tumulus de son père Skallagrímr, il rentra chez lui, s'enferma au verrou dans sa chambre, sans prendre avec lui ni boisson ni nourriture, et s'étendit sur son lit pour mourir. Personne n'osait lui parler. Le troisième jour, sa femme envoya un messager à cheval chercher sa fille préférée. — Celle-ci se mit tout de suite en route et arriva dans la nuit. — « As-tu dîné ? » lui demanda sa mère. — « Non, je n'ai pas dîné, répond-elle, et je ne dînerai pas avant d'arriver chez Freyja (2). Je ne puis que suivre l'exemple de mon père : je ne veux pas survivre à mon père et à mon frère. » — Elle va frapper à la porte d'Egill. Il la reçoit, il l'approuve et la remercie de vouloir mourir avec lui. Cependant, elle finit par lui persuader de composer un chant funèbre sur le défunt : il serait honteux que personne ne lui rendît ce dernier honneur. Egill se met à rédiger son touchant poème, *Sonatorrek*, « la perte de mes fils », en petits vers, courts et brisés, comme des san-

(1) Musset, *A la Malibran*, IV.

(2) La moitié des guerriers tombés sur le champ de bataille allait chez Odin, l'autre moitié chez Freyja (*Edda, Grímnismál*, str., 14). D'après ce passage, on croyait aussi que les mortes se rendaient chez cette déesse.

glots. Il gémit sur sa race qui « touche à sa fin, pareille aux rameaux du bois sous la tempête ». Il pleure son fils bien-aimé. Pour le venger, si c'était possible, il attaquerait à l'épée le dieu des mers. Impuissant contre les dieux, il s'emporte contre leur tyrannie. « Pourtant, dit-il, Odin m'a donné dans mon malheur une compensation que je bénis..., un art impeccable (1). J'ai le cœur triste, la Mort m'appelle du haut du tumulus de ma famille. Mais, résigné, sans révolte et sans deuil, je veux l'attendre (2). » — « A mesure qu'il composait ce poème, la force et le courage lui revenaient, et quand il l'eût terminé, il le récita à sa femme, à sa fille et à ses gens. Il se leva ensuite de son lit et alla s'asseoir sur le siège d'honneur (3). » Toute idée de suicide avait disparu. Car, comme le dit Théocrite dans le *Cyclope*,

> Car les Muses, par qui se consolaient ses pleurs,
> Sont le remède unique à toutes nos douleurs (4).

Pour le poète, la poésie remplace les larmes, les accès d'hilarité, les cris, les gestes, l'assouvissement du désir, les actions violentes ou folles par lesquels d'autres épuisent leurs émotions ou cherchent au moins à les épuiser (5). Quant à la valeur de ses vers, elle tient à la puissance, à la grandeur, à la délicatesse et au caractère personnel — au « frisson nouveau » — des émotions qu'ils expriment, à condition, bien entendu, que ces qualités soient fidèlement traduites par le rythme, les timbres, la mélodie et le sens des mots.

Tout vrai poème, comme toute autre œuvre d'art, exprime ainsi une émotion dominante, une, totale, indivisible, impossible même à analyser, sous laquelle s'ordonnent nombre d'émotions particulières et plus ou moins fugitives, qui reçoivent d'elle une nuance spéciale et aident d'autre part à la constituer.

(1) *Sonatorrek*, str. 23 et 24 : þó hefr Míms vinr — mér of fengnar — bǫlva bœtr — es et betra telk. = Gofomk íþrótt... vamme firþa.

(2) *Ib.*, 25e et dernière strophe.

(3) C'est-à-dire, à table. — Egils saga Skallagrímssonar, LXXVIII, 32 : Egill tók at hressaz, svá sem framm leið at yrkja kvædit, etc. — Cp. Goethe après *Werther*.

(4) Trad. de Leconte de Lisle (*Poèmes Antiques*). Le texte ne parle que de « la douleur d'aimer », ainsi que l'appelle Xavier Privas dans la *Chanson des Douleurs*, de la douleur d'aimer en vain :

> Οὐδὲν πότ τὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο
> ἢ ταὶ Πιερίδες.

THÉOCRITE, XI, 1 et 3.

Les arts, en particulier la musique et la poésie, agissent de la même manière, bien qu'à un moindre degré, sur l'auditeur ou le spectateur. Nous y cherchons des émotions, pour les épuiser par la katharsis. On sait ce qu'en dit Aristote : pour la musique, v. *Politique*, VIII, ch. 7 (Didot, t. I, p. 632 et suiv.) ; pour la tragédie, v. *Poétique*, ch. VI (Didot, t. I, p. 461), etc. Voici un passage de Plutarque, qui s'applique aux émotions tristes : ὥσπερ ἡ θρηνῳδία καὶ ὁ ἐπικήδειος αὐλὸς ἐν ἀρχῇ πάθος κινεῖ καὶ δάκρυον ἐκβάλλει, προάγων δὲ τὴν ψυχὴν εἰς οἶκτον, οὕτω κατὰ μικρὸν ἐξαιρεῖ καὶ ἀναλίσκει τὸ λυπητικόν (*Moralia*, Didot, II, p. 797).

(5) Cp. : « Vor allem aber bilden sie eine Ableitung der übermässig angewachsenen inneren Spannung, die, je weniger sie in Geberden oder Thränen sich äussert, um so heftiger die Centralorgane zu ergreifen pflegt » (Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 214).

B. — ORIGINE DE L'ART.

§ 89. Mais revenons au point de départ. Quand un sauvage ou un enfant trépigne et crie de joie, c'est d'abord par un effet spontané et comme réflexe du sentiment qui l'anime ; c'est ensuite par le désir instinctif de l'accroître et de le prolonger par un effet en retour, ainsi que par la participation de ses camarades. Et il pourra continuer de la sorte jusqu'à ce que cette joie « dies of its own excess ». Quand il trépigne et crie de douleur, invitant aussi par là ses camarades à l'imiter, c'est plutôt, au contraire, par le désir instinctif d'étouffer cette douleur sous un afflux de sensations différentes, surtout peut-être sous la sensation rassérénante et rassurante d'un redoublement d'activité. De même la femme en deuil qui se frappe la poitrine, pleure, soupire, sanglote et gémit. Mais il se peut aussi qu'elle cherche par là bien plutôt à se délivrer autrement de sa peine, par l'excès même où l'amènent peu à peu ces manifestations diverses de l'affliction et leur impression sur les spectateurs.

§ 90. On a observé, d'autre part, que dans l'exaltation de la joie ou de la douleur les mouvements et les cris prennent facilement chez les sauvages, par un effet d'association, la forme des mouvements et des cris qui accompagnent les exercices de leur activité où ils ont trouvé leurs émotions les plus fortes — la guerre, la chasse, l'amour (1).

§ 91. Que ces trépignements se changent en sauts et en pas rythmés, ces cris et ces gémissements en paroles rythmées, nous aurons la danse et le chant. Cette transformation est d'autant plus facile que dans tout mouvement répété et dans le langage ordinaire nous tendons naturellement au rythme (2).

Il y a des *danses* purement *gymnastiques,* où le mouvement exprime et communique à lui seul les émotions (3). Elles existent en germe dans les sauts rythmés des enfants : « Kinder hüpfen auf der Strasse hin und her, während sie ihr Butterbrot verzehren und mit ihren Spielgenossen reden, und sie springen tänzelnd von einer Seite der Strassenrinne auf die andere, wenn sie eine Besorgung zu machen haben » (Sütterlin, *Das Wesen der sprachlichen Gebilde,* Heidelberg, 1902, p. 22). C'est ainsi encore que sautillent les oiseaux. Toute excitation se traduit par des gestes, et quand elle n'est pas tout à fait désordonnée, affolée, ces gestes se reproduisent suivant un rythme déterminé.

(1) V. Yrjö Hirn, *Konstens Ursprung,* Helsingfors, 1902, p. 88 et suiv.

(2) Outre les cris inarticulés et les sons du langage, on peut employer d'autres bruits pour exprimer le plaisir et la souffrance : le choc des pieds contre terre, des mains l'une contre l'autre, de l'épée sur le bouclier, du marteau de pierre contre l'objet travaillé, d'un bâton sur une planche, etc. Que le rythme s'y introduise, nous avons l'humble commencement de la musique instrumentale. On invente ensuite des instruments spéciaux, tels que le tam-tam, dont les premiers sont tous à percussion, c'est-à-dire purement rythmiques.

(3) Ce terme de danse gymnastique a été proposé par M. Ernst Grosse (*l. c.*).

Il y a des *danses mimiques*, qui représentent la guerre, la chasse, des scènes d'amour, des légendes héroïques ou mythologiques, des rites magiques ou religieux : aux émotions provoquées par le mouvement lui-même, il s'ajoute alors des émotions de toute sorte que cette représentation suscite par le souvenir, par le désir, par des associations multiples (1).

Le *chant*, qu'il accompagne ou non la danse, présente également ce double caractère : tantôt il est purement *lyrique* — c'est-à-dire qu'il n'exprime et ne communique les émotions que par le rythme, la mélodie et le timbre des sons, plus tard aussi par la description de ces émotions — tantôt *épique* ou *dramatique* aussi bien que lyrique. Ce sont à coup sûr les émotions de l'amour, le désir en particulier, qui se sont d'abord et surtout exprimées dans le chant ; les oiseaux ne l'emploient guère qu'à cette fin (2). Ensuite viennent les *charmes*, les chants religieux, les chants de guerre, les thrènes, les épithalames, les chansons satiriques (3).

§ 92. Pour s'être ainsi transformée en art, la manifestation des émotions par le mouvement et la parole n'en reste pas moins puissante. Elle le devient même davantage, par l'influence du rythme. On a vu des sauvages danser et chanter avec une excitation croissante, incapables enfin de s'arrêter, jusqu'à ce qu'ils tombent épuisés dans un anéantissement de tout leur être, comme les bacchantes après les accès désordonnés de leur délire religieux (4).

§ 93. Cette esquisse historique est forcément grossière, incomplète. J'ai seulement tenu à démontrer aussi par l'explication de ses origines le but véritable de l'art : renforcer les émotions et s'en délivrer, en les exprimant et en les communiquant à d'autres. Il va sans dire que, une fois créées, les formes de l'art ont pu servir à d'autres fins et se modifier ainsi, se développer, se multiplier. Par son chant, l'amoureux ne veut pas seulement exprimer son désir, pas seulement le faire partager à la femme désirée, il

(1) En dehors des peuples encore sauvages, ces danses mimiques se sont perpétuées chez les Chinois, même dans le culte des ancêtres (v. Amiot, *Mémoires concernant les Chinois*, VI, Paris, 1780, p. 187 et suiv., p. 237 et suiv.), et chez les Féroéiens (v. Hjalmar Thuren, *Sammelb. f. die internat. Musikgesellsch.*, III, 1901, p. 222 et suiv., Hulda Garborg, *Song-dansen i Nord-landi*, Kristiania, 1903). Sans aller si loin, nous les retrouvons dans nos ballets.

(2) Ces premiers *chants d'amour* sont probablement trop simples, trop grossiers et trop individuels pour que les primitifs d'aujourd'hui les communiquent aux Européens et pour que ceux de nos lointains ancêtres se soient conservés. Il y a pourtant des traces de poésie érotique dans plusieurs recueils de folk-lore primitif, par exemple dans la remarquable étude de M. Thalbitzer sur *The Eskimo Language*, Copenhague, 1904. Ce qu'il y a de certain, en tout cas, c'est que la poésie populaire d'aujourd'hui, chez les civilisés comme chez les sauvages, roule presque uniquement sur l'amour, sur les rapports de toute espèce entre les deux sexes. Les recueils ou les fragments qui nous restent des siècles passés montrent qu'il en a toujours été de même aussi loin que nous pouvons remonter.

(3) Ce sont les chants religieux, incantations ou prières, qui ont dû se transmettre les premiers, puis les chants mythiques et héroïques.

(4) Les exemples sont nombreux. V. entre autres, ce que rapporte M. Franz Boas sur les Yatiati (Indiens de la Colombie Britannique) dans le *Journal of Amer. Folk-Lore*, I, p. 49. Le chant des hymnes produit quelquefois des effets aussi puissants dans les assemblées des *Revivalists* américains.

cherche aussi à l'attirer dans ses bras. Tyrtée n'exhale pas seulement l'ardeur guerrière dont brûle en vain son âme : il se propose d'exciter les Spartiates à une guerre déterminée, à des combats particuliers. Ce ne sont encore là que des fins précises, où pousse justement l'émotion exprimée par le chant. Il en est d'autres qui n'ont aucun rapport direct avec ce genre d'émotions. Par l'alternance de la tension et de la détente, en satisfaisant à chaque unité rythmique l'attente du temps marqué, le rythme procure par lui-même une sensation agréable, un plaisir. Il attire l'attention sur les pensées et les grave dans la mémoire, surtout quand il s'organise sous forme de mètre. Aussi est-il naturel qu'on y ait eu souvent recours, surtout avant l'invention de l'écriture et de l'imprimerie, pour raconter l'histoire, ou plutôt les légendes, et exposer toutes sortes de doctrines. On a rédigé en vers les *Travaux et les Jours,* des thèses philosophiques *De Rerum Natura*, des *Géorgiques* et des traités didactiques de toute espèce, voire la liste des départements français avec indication des préfectures et sous-préfectures. Mais si tout en cherchant à imprimer dans l'esprit des idées, des conseils pratiques, des maximes, des théories, des séries de faits, ces poèmes ne traduisent pas en même temps des émotions par le sens et la musique des mots, ils n'ont rien à voir avec l'art proprement dit, ils n'ont de poèmes que le nom.

C. — LE RYTHME DANS L'ART.

§ 94. C'est donc l'introduction du rythme dans les mouvements du corps et dans la parole, de même que dans les bruits de divers objets sonores, qui a transformé en art — en danse, en chant, en musique instrumentale — les manifestations physiologiques des émotions. Mais comment a-t-on été amené à y mettre un rythme ? Quelle en est la cause ?

§ 95. C'est en partie, sans aucun doute, le principe du moindre effort : pour économiser le renouvellement de la dépense d'énergie sous forme d'attention, de réflexion et de volonté, on répète déjà à intervalles égaux le sanglot, le soupir, le cri, le mouvement simple ou complexe. Écoutez un enfant qui crie ou sanglote (1).

(1) Il y a d'ailleurs un rythme dans nos sensations et nos émotions : il se communique aux contractions musculaires par lesquelles elles se traduisent spontanément (v. Herbert Spencer, *Premiers Principes*, p. 284 et suiv.). L'intensité d'une sensation ou émotion ne peut rester perceptible qu'en se modifiant, en passant par des hauts et des bas : c'est là une des causes du rythme et l'un de ses effets. En réalité, il y a un rythme dans tout processus physiologique ou psychique, qu'il s'agisse de l'innervation motrice, de la sensation, du sentiment, de l'attention, de la volonté ou de l'intelligence : l'effort alterne avec la détente, l'impulsion dans un sens avec l'impulsion en sens inverse, le mouvement avec l'arrêt, le mobile avec le mobile opposé, le motif avec le contre-motif, l'affirmation avec la négation, etc., dans une oscillation, une fluctuation, un va-et-vient continuels. Ce rythme vital se manifeste dans le langage par un rythme au moins esquissé d'intensité, d'énergie articulatoire et de sonorité, souvent aussi de durée, de hauteur et même de timbre. Cp. Jac. van Ginneken, *Principes de Linguistique psychologique*, Paris, 1907, p. 252 et suiv.

Pour la même raison, nous tendons à rythmer la parole, même en causant, dans des proportions qui varient suivant les langues et les individus. Pour ne pas se fatiguer, peut-être aussi pour impressionner davantage leur auditoire, les orateurs rythment encore davantage leurs discours ; Jaurès scande même ses phrases d'un geste bref de la main droite ; quelques orateurs anciens, pour mieux aller en mesure, se faisaient accompagner par un joueur de flûte. Si leur langage ne se transforme pas ainsi en vers, c'est qu'il se meut à travers des rythmes libres, en dehors de toute unité régulière, de tout dessin métrique (1). Il est pourtant bien évident que le principe du moindre effort ne suffit pas à expliquer l'introduction du rythme organisé dans le chant et dans la poésie : autrement, elle se serait produite à plus forte raison dans la langue parlée, surtout dans les discours.

§ 96. Accoutumé à se servir du rythme moteur et sonore pour régler et stimuler son activité dans les exercices de la guerre, tels que la marche au pas et le maniement de certaines armes, aussi bien que dans l'exercice des divers métiers, l'homme a-t-il simplement transporté ou plutôt conservé par habitude ce rythme du travail dans la manifestation de ses émotions par le mouvement et par la parole, dans la danse et dans le chant ? La danse et le chant auraient donc été simplement engendrés, pour ainsi dire, par ce rythme du travail. C'est la théorie que soutiennent MM. Bücher et Wundt. Elle existait déjà chez les anciens. Ils attribuaient l'invention des rythmes musicaux aux Dactyles, génies industrieux que la légende place tantôt en Crète, tantôt en Phrygie (2). Solin (XI, 6) nous en donne ainsi l'explication, dans un passage qu'a reproduit Isidore (*Orig.*, XI, 6) : « Studium musicum inde coeptum, cum Idaei Dactyli modulos (3) crepitu ac tinnitu aeris deprehensos in uersificum ordinem transtulissent ». D'après eux, par conséquent, « c'est du va-et-vient mesuré du marteau de forge qu'est né le rythme poétique » (Plutarque, *de Musica*, éd. Weil-Reinach, note du § 23). C'est probablement le nom des Dactyles qui leur a fait attribuer l'invention du dactyle et ensuite des autres pieds ; l'explication est venue plus tard. Quoi qu'il en soit, l'hypothèse est vieille qui voit dans le rythme du travail l'origine du rythme artistique. Mais le chant et la danse existaient bien longtemps avant que les guerriers eussent appris à marcher au pas et à manier leurs armes en mesure. Ils existent chez les primitifs, les Australiens, par exemple, qui ne connaissent aucune industrie, n'exercent aucun métier. Tout porte à croire qu'il en était de même chez les ancêtres sauvages des peuples civilisés. D'ailleurs, l'habitude ne peut suffire à expliquer pourquoi l'homme aurait ainsi transporté le rythme du travail

(1) Sur le rythme oratoire, v. Cicéron, *De Oratore*, III, 44, 48 et 49, *Orator*, 58 ; Quintilien, *Institut.*, I, 10, IX, 4, XI, 3, *Compositio Verb.*, 25 ; L. Havet, *La Prose métrique de Symmaque*, Paris, 1892 ; W. Meyer, *Mittellat. rythmik*, Berlin, 1905 ; Zielinski, *der Rhythmus der römischen Kunstprosa* (*Archiv f. d. gesammte Psychologie*, VII, 1906) ; etc.

(2) εἰς οὖς .. ἡ τῶν κατὰ μουσικὴν εὕρεσις ῥυθμῶν ἀναφέρεται (Clem. Alex., *Strom.*, I, 15).

(3) *Modulos* désigne ici le rythme, de même que *modulatio* chez Bède (Keil, VII, p. 208).

dans la danse gymnastique et le chant purement lyrique, où il n'apportait point le souvenir de ces divers exercices, où même il cherche parfois à en oublier la fatigue.

§ 97. Si le rythme est ainsi intervenu dans les manifestations de l'émotion par le mouvement et la parole, c'est que précisément il a une valeur émotionnelle. On peut même soutenir que dans le rythme sonore du travail, c'est tout d'abord la valeur émotionnelle que l'homme a perçue, avant l'utilité, et qui a porté à le renforcer par d'autres bruits cadencés, par la parole, par le chant. Les chansons à travailler auraient donc déjà dans leur rythme une origine esthétique : le désir inconscient de stimuler l'activité et d'alléger la fatigue (1). En tout cas, c'est évidemment par sa valeur esthétique, c'est-à-dire émotionnelle, que le rythme s'est de lui-même imposé aux mouvements et à la voix, comme au dessin, dans l'expression des émotions, qu'il transformait ainsi de manifestation désordonnée en art au moins rudimentaire (2).

§ 98. D'après les explications données plus haut (§ 84-88), on comprend comment par leurs combinaisons presque infinies de timbre, de hauteur, de force, de rapidité et de durée, les sons du langage peuvent exprimer et communiquer toutes les affections de notre sensibilité. Les variations de la hauteur constituent la mélodie ; le chant proprement dit n'a guère fait que les rendre plus nettes et plus régulières (3). Les variations du timbre ont servi, au point de vue artistique, dans les homophonies et autres harmonies vocaliques ou consonantiques (4). Ce sont là toutefois des formes assez délicates, qui dans bien des versifications ne se sont développées que peu à peu et sur le tard. La mélodie joue dans la musique primitive un bien moins grand rôle que le rythme : elle n'emploie qu'un nombre assez restreint de notes et d'intervalles (5); elle manque aux premiers instru-

(1) Dans les chants choraux, tels que les marches militaires ou les hymnes accompagnées de danses, comme elles le furent toutes au début (cp. got. *laiks* « danse » et moy. haut all. *leich*, « lai »), le rythme semble indispensable. Mais c'est là une pétition de principe : on admet implicitement la marche, la danse et en même temps le chant rythmés. Une troupe d'hommes peut fort bien crier sans aller en mesure, quand ils ne marchent point au pas ou que chacun bondit à son gré Il n'en est pas moins vrai qu'ils sont portés à rechercher un rythme commun pour coordonner leurs mouvements et leurs cris en vue d'un effet esthétique, c'est-à-dire émotionnel (cp. les paveurs, § 81).

(2) A la danse gymnastique correspond le dessin géométrique (traits, points, etc.), qu'emploient dans l'ornementation tous les peuples primitifs.

(3) Dans les langues primitives l'intonation était plus riche et jouait un plus grand rôle que dans les nôtres. Elle avait une valeur sémantique, comme parfois encore en chinois, où [*maï*], suivant le ton, signifie « vendre » ou « acheter ». On peut dire que longtemps le chant et la langue parlée sont restés confondus ou plutôt qu'ils sont nés par une différenciation du langage primitif. V. *Ire Partie*, § 139 et suiv.

(4) V. *Ire Partie*, § 263 et suiv.

(5) Les intervalles ne sont même guère plus musicaux à l'origine que ceux des cris naturels ou du langage parlé, comme le montre la musique des peuples primitifs (v. Grosse, *l. c.*, p. 270 et suiv.). — Les mélodies grecques se rapprochent encore « beaucoup plus de la déclamation parlée que de la musique pure » (Poirée, *Essais de technique et d'esthétique musicales*, Paris, 1898, p. 12). — Ce qui a d'abord et longtemps dominé dans le chant, c'est le rythme (v. Grosse,

ments, tous à percussion. Le jeu des timbres n'est jamais absent du chant, cela va sans dire, mais les répétitions et les oppositions artistiques de phonèmes, telles que la rime et l'allitération, n'apparaissent que çà et là comme éléments essentiels du mètre.

§ 99. L'intensité, la vitesse et la durée des sons, qui expriment et communiquent le mouvement correspondant des émotions, exercent sur nous une action tyrannique et presque brutale. Non seulement notre sensibilité est contrainte directement de s'y accommoder (1) ; elles se transmettent aussi à toute notre activité morale et physique, provoquant même dans les muscles des mouvements réglés sur elles, et par l'effet en retour de ces modifications de notre activité elles agissent sur notre sensibilité, indirectement cette fois, mais dans le même sens et avec une force à laquelle concourent toutes les énergies de notre être. Cette action n'est pas très sensible dans le langage ordinaire. D'abord, elle varie à chaque instant avec les variations incessantes et multiples d'intensité, de vitesse et de durée : ses effets s'y entremêlent dans une confusion plus ou moins grande, s'y contrecarrent même parfois et s'y neutralisent. Ensuite, comme ces variations du son n'y dépassent guère certaines limites, auxquelles nous sommes habitués, elles échappent à notre attention consciente ou subconsciente, en même temps qu'elles cessent en grande partie d'agir sur notre sensibilité et notre activité. C'est de la même manière que nous finissons par ne plus percevoir et par ne plus sentir les bruits auxquels nous sommes accoutumés, le tic tac de notre pendule, le roulement des voitures dans la rue, etc. En présence de cris ou de mouvements désordonnés ou bien encore des accents voilés et lents de la passion contenue, notre attention est à coup sûr réveillée de cet engourdissement par l'augmentation ou la diminution, soit constante, soit intermittente, de l'intensité, de la rapidité et de la durée des sons. Mais la confusion dont j'ai parlé subsiste, et il n'en pourra résulter en général qu'un trouble plus ou moins profond de notre sensibilité.

§ 100. Si au contraire, cette intensité, cette vitesse et cette durée se représentent plusieurs fois sous une même forme et à intervalles égaux, c'est-à-dire constituent un rythme, non seulement elles s'imposent à notre attention et exercent ainsi toute leur action, directe et indirecte, sur notre sensibilité ; mais en outre cette action répétée se multiplie en raison même de ses répétitions. Les ondes sonores, qui nous enveloppent et nous pénètrent de toute part, se répandent une à une à travers tout notre être, toujours semblables de forme, et communiquent de plus en plus à notre activité

l. c., p. 274). La mélodie primitive n'emploie que deux, trois ou quatre notes, comprises dans un intervalle de seconde, de tierce ou de quarte (tétracorde). Pour les exemples, v. ci-dessus, p. 80, Fleischer, Zur vergleich. Liedforschung, Sammelb. f. d. internat. Musikgesellschaft, III, 1901, et T. Norlind, *Om Spraket och Musiken*, Lund, 1902.

(1) « Le rythme et l'accentuation expriment directement la vitesse et la vivacité des mouvements psychiques correspondants » (Helmholtz, *Théorie phys. de la Mus.*, p. 611). Διὰ τί οἱ ῥυθμοὶ καὶ τὰ μέλη φωνὴ οὖσα ἤθεσιν ἔοικεν... (Aristote, *Probl.*, XIX, 29). αἱ δὲ κινήσεις αὗται πρακτικαί εἰσιν, αἱ δὲ πράξεις ἤθους σημασία ἐστιν (*ib.*, 27).

leur propre mouvement. Notre sensibilité s'émeut comme la surface d'un lac ou de la mer sous le souffle du vent : c'est tantôt

Le bercement des flots sous la chanson des branches,

tantôt une lourde houle qui se soulève et retombe pesamment, tantôt des lames qui déferlent, des vagues qui se ruent à l'assaut des falaises. Encore ces agitations superficielles ne peuvent-elles se comparer aux mouvements de notre sensibilité sous le heurt également répété du rythme. Un pont suspendu s'effondre quand un bataillon le traverse au pas militaire (1), tandis qu'il résiste aux chocs, dont l'intensité totale reste pourtant la même, lorsqu'on ordonne aux soldats de quitter le pas. C'est ainsi, à peu près, que nous sommes invinciblement emportés par le rythme (2).

§ 101. Il est à peine nécessaire de rappeler que l'expérience confirme cette longue déduction. Si je prenais comme exemple un morceau de musique, une chanson ou une pièce de vers, on pourrait être tenté d'en attribuer l'action, au moins en majeure partie, à la mélodie et au timbre comme au sens des paroles. On reconnaîtra pourtant qu'une marche militaire « électrise » bien mieux qu'une valse de Chopin — pourquoi, sinon parce que le rythme en est bien plus marqué ? A valeur égale quant au fond, une pièce de vers bien rythmée nous remue beaucoup plus fortement et beaucoup plus profondément qu'une page de prose, uniquement à cause du rythme. Non seulement le rythme détermine par lui-même l'état général de notre sensibilité, non seulement il prédispose notre âme dans un certain sens : les émotions que comportent l'intonation, le timbre et le sens des mots et dont il représente lui-même l'intensité et la rapidité, il les *beats into the soul* par le martèlement répété de ses mesures, de ses temps marqués. Mais la preuve sera plus convaincante si nous signalons des cas où le rythme agit seul. Tambours de toute sorte, depuis le tam-tam jusqu'au tambourin, cymbales, gongs, triangles, cistres ou castagnettes, on sait à quel degré d'excitation et même d'exaltation peuvent entraîner ces instruments purement rythmiques. Et la danse ! La tarentelle, surtout quand le tambourin l'accompagne, emporte bon gré mal gré tous les spectateurs dans son gai tourbillon. Un conte, souvent mis en ballet, exprime sous une forme à peine exagérée l'influence que les Espagnols attribuent à leurs danses nationales : cité en justice à cause des désordres auxquels il a donné lieu, le fandango, au son joyeux des castagnettes, contraint juges et jurés à céder aux tentations de son rythme endiablé, et l'audience se termine en cabrioles effrénées (3). Nous autres, gens du Nord, plus calmes que les Ita-

(1) C'est ainsi que se rompirent à Angers, en 1850, les câbles en fer d'un pont suspendu ; il y eut 223 hommes de tués ou noyés.

(2) Pour subir les effets du rythme, il n'est pas nécessaire d'en mesurer les unités : ils s'imposent directement à tout notre être. L'attention entre pourtant presque toujours en jeu, éveillée qu'elle est par le caractère affectif de ces effets. C'est grâce à elle surtout que nous sommes sensibles aux fautes contre le rythme.

(3) Cp. ce passage de Plutarque, où la musique nous est montrée comme « plus enivrante que

liens et les Espagnols, nous pouvons résister à l'envie de prendre part à une valse ; mais le rythme de la musique et de la danse ne s'en empare pas moins de nous : nous le reproduisons presque toujours en pensée, nous le marquons souvent du pied, de la main ou de la tête (1). C'est ainsi que nous marquons également, d'ordinaire, le rythme du vers et surtout de la musique, non seulement quand nous récitons un poème ou chantons une mélodie, mais encore quand nous l'écoutons (2). Cette puissance du rythme intensif sur l'homme tout entier, corps et âme, est si impérieuse, si brutale même, que souvent beaucoup de musiciens modernes le tempèrent, l'atténuent, l'effacent, pour nous permettre de nous livrer avec une émotion plus sereine, moins matérielle, aux charmes subtils, délicats et multiples de la mélodie et de l'harmonie. Jamais, pourtant, il ne disparaît tout à fait : il nous est nécessaire pour régler le mouvement de notre sensibilité, et nous le rétablissons subjectivement quand il vient à manquer dans la réalité objective.

Conclusion.

§ 102. 1° Toute excitation, par conséquent, lorsqu'elle n'est pas tout à fait désordonnée à son début, se traduit spontanément par des gestes et des paroles qui tendent au rythme. 2° Le rythme, d'ailleurs, est d'autant plus nécessaire, dans la voix et le mouvement, qu'on prononce ou qu'on remue avec plus d'insistance, comme dans le chant, la diction poétique ou la danse (3). 3° Par son énergie, par sa marche croissante ou décroissante, par son tempo et même par son genre, le rythme exprime et communique directement l'intensité, la progression et la rapidité de l'émotion, dont les autres qualités sont plutôt rendues par l'intonation et le timbre ou par le choix des muscles contractés. 4° Le rythme renforce par la répétition d'un même effet l'impression des paroles et des gestes, aussi bien chez l'auditeur ou le spectateur que chez le chanteur, le diseur, l'acteur ou le danseur ; il entraîne avec une puissance irrésistible (4). 5° Il procure par lui-même une sensation de plaisir, grâce à la détente de l'attention, qui accompagne le retour attendu du temps marqué.

Pour toutes ces raisons, le musicien et le poète, qui d'ailleurs ne font qu'un à l'origine, sont tout naturellement amenés à s'en servir avec une

n'importe quel vin » (*παντὸς οἴνου μᾶλλον μεθύσκουσαν*) : aux sons des flûtes et des chants, les convives de Callistrate s'excitent par degrés, crient, battent des mains, sautent à bas de leurs lits, dansent et gambadent en suivant le rythme de la musique (*Moralia*, Didot II, p. 858 et suiv.). Cp. encore ce récit de la *Bósa saga*, où nous voyons les gens de la noce bondir de leur siège, irrésistiblement entraînés dans la danse par des airs de plus en plus puissants, tels que le *faldafeykir* « l'air qui fait envoler les coiffes » (éd. Jiriczeck, Strasbourg, 1893, p. 45 et suiv.).

(1) Yrjö Hirn, *l. c.*, p. 86.

(2) Cp. Ire Partie, § 169.

(3) V. p. 92, note 1.

(4) Sur la puissance du rythme, v. Ire Partie, § 93.

régularité et un perfectionnement qui en augmentent encore l'efficacité. C'est ainsi qu'est né le chant véritable, le chant artistique (1).

D. — ORIGINE DES FORMES DU RYTHME MUSICAL ET POÉTIQUE.

1°

§ 103. Mais où avons-nous pris les formes du rythme musical et poétique ? Dans le chant purement lyrique, comme dans la danse gymnastique, le rythme n'a pu se développer que de lui-même, par une combinaison du principe du moindre effort avec l'influence de l'émotion qu'il traduit et les exigences de sa matière, c'est-à-dire des paroles comme des mouvements choisis. Par une adaptation réciproque, il s'est d'abord moulé plus ou moins fidèlement sur le rythme du texte auquel il s'imposait, sur le rythme ordinaire de la langue. Toutes les langues observent déjà dans la prononciation courante un rythme plus ou moins marqué (v. Première Partie, § 87 et 88). Sous l'action de certains sentiments, tels que la joie et la gaieté, il se régularise encore et se parfait (v. § 85). Ainsi le rythme artistique est né spontanément sur les lèvres de l'homme : ébauché tout au moins dans le langage de tous les jours, fleur à demi-éclose, il s'est épanoui dans le chant à la chaleur des émotions. « Le rythme, dit Herbert Spencer, n'est qu'une idéalisation du langage naturel de l'émotion (2) ».

§ 104. Dans le rythme subjectif, nous créons spontanément une alter-

(1) Le rythme spatial agit comme le rythme temporel, ou plutôt il se change au point de vue subjectif en rythme temporel. Au fur et à mesure que nous en parcourons tour à tour les unités d'un mouvement rythmé du regard, nous en recevons une suite d'impressions identiques (au moins sous un certain rapport), et ces impressions répétées se renforcent pour imposer à notre sensibilité un certain état. Il n'y a pas que les couleurs à agir sur nous, mais aussi les formes, les surfaces, les lignes : celles-ci produisent sur la vue à peu près le même effet que sur le toucher, par le mouvement qu'elles imposent à l'œil où à la main qui les parcourt. Horizontales, verticales, droites, courbes ou brisées, elles ont ainsi chacune un éthos particulier. La ligne horizontale du toit grec donne une impression de calme et de sérénité ; la ligne ascendante du gothique, avec ses flèches — « whose silent finger points to heaven » (Wordsworth) — une sensation d'effort et d'élévation, qui nous emporte vers les hautes pensées. La ligne la plus agréable est la ligne courbe, qui, sans imposer un mouvement rectiligne et monotone autant que rapide, n'impose pas non plus des arrêts ni des changements brusques : l'œil en suit avec une sorte de bercement l'ondulation pareille à celle d'une vague, à celle de l'intonation circonflexe. Ces remarques s'appliquent aussi aux gestes. Quand on commente ceux d'un orateur, on en fait presque toujours, sans d'ailleurs les appeler ainsi, de simples métaphores. Ils sont plus encore : ils agissent directement sur notre sensibilité. En suivant du regard un geste qui monte ou qui descend, l'auditeur éprouve bien une sensation d'élévation ou d'abaissement, d'entrain ou de dépression, et le geste traduit bien sous une forme visible le sentiment de l'orateur, qu'il renforce par là même. Aussi les gestes font-ils partie de l'éloquence, de l'*action* oratoire. — Toutes ces considérations font comprendre et l'origine et la valeur du rythme dans le *dessin géométrique* : ce rythme est la trace de gestes inspirés par une certaine émotion, et il provoque un rythme correspondant du regard, éveillant ainsi chez le spectateur l'émotion dont il est né.

(2) Il en est de même de la mélodie. Sur ces deux points, v. Ire Partie, § 140 et IIIe Partie.

nance binaire ou ternaire de fortes et de faibles, plus souvent binaire (v. § 56). A plus forte raison la mettons-nous également dans nos efforts musculaires : non seulement la contraction et la détente constituent par elles-mêmes une alternance binaire (F f) (1), que le genre en soit d'ailleurs binaire (–̇ –) ou ternaire (˙ ◡, –̈ –) (2) ; mais en outre, indépendamment du sens du rythme, une loi physiologique évidente nous oblige à faire alterner l'effort avec le repos et nous porte à faire alterner les efforts énergiques avec les efforts moindres. Il ne saurait en être autrement de l'effort expirateur du temps marqué. Dans la prose des langues accentuelles, nous constatons une tendance très nette à l'alternance de l'accent, à l'alternance binaire en anglais (v. Première Partie, § 83-86 et 114 fin). Nous sommes entraînés, d'autre part, par notre constitution physio-psychologique, à prolonger les sons forts aux dépens des sons faibles. Pour ces deux raisons, nous penchons vers les formes –̇ ◡ –̇ ◡ ... ou –̇ ◡◡ –̇ ◡◡ ..., où – ne représente qu'une durée plus longue que ◡, non pas exactement le double. Nous avons vu qu'en effet les langues accentuelles finissent par présenter uniquement ou presque uniquement des accentuées longues et des inaccentuées brèves — brèves au moins par nature — et qu'elles tendent ainsi au rythme –̇ ◡ –̇ ◡ ... ou –̇ ◡◡ –̇ ◡◡ ... (v. Première Partie, § 103-105).

Inversement, dans les langues qui n'ont pas d'accent proprement dit, mais seulement une intonation fixe, l'intensité s'unit et se confond avec la quantité (3), si bien que ces langues ont un rythme quantitatif avec alternance binaire ou ternaire des longues et des brèves : cp. σοφώτερος à ὠμότερος, ὑπηρέτης à ἐρέτης, ἠνεμόεις à ἄνεμος — lat. *mamilla* à *mamma*, *canalis* à *canna*, *disertus* à *dis* et *sertus*, *amitto* à *ab* et *mitto* (4). Que le chant développe la faible intensité attachée aux longues, et nous arrivons également à –̇ ◡ –̇ ◡ ... ou –̇ ◡◡ –̇ ◡◡ ... Voilà comment des langues accentuelles et des langues quantitatives ont pu sortir tout naturellement le rythme trochaïque (ou ïambique) et le rythme dactylique (ou anapestique) du chant et par suite de la musique en général et de la poésie ; il a suffi d'une simple régularisation du rythme linguistique, due à ce même sens du rythme qui l'a imposé au langage ordinaire (5). Si l'on se reporte au § 9, ex. x et x', on verra que la mélodie de la « nursery rhyme » *Jack and Jill* et celle de l'hymne grec à la muse présentent exactement le même rythme (6). Et ce rythme, le rythme trochaïque ou ïambique, est le plus répandu sur terre : l'alternance

(1) Sur le sens de F et f, v. p. 57, note 2.

(2) J'indique par un point suscrit l'élément fort du rythme (cp. § 11, p. 12) ; par deux points, un élément plus fort ; etc.

(3) Cp. § 56, fin.

(4) V. Vendryes, *L'intensité initiale en latin*, Paris, 1902, p. 59.

(5) Le genre quinaire (ἡμιόλιον), 3 : 2, c'est-à-dire 1 : $\frac{2}{3}$, existe également dans le langage ordinaire ; c'est même ce rapport qui y domine, bien plutôt que 2 : 1 ou 1 : $\frac{1}{2}$ (genre ternaire ou διπλάσιον). Il y a encore d'autres formes (v. IIIe Partie, § 109).

(6) Aussi bien que la mélodie hindoue citée par Ambros dans sa *Geschichte der Musik*, I (3e éd., Leipzig, 1887), p. 488, et que certaines ballades féroïennes (v. Hjalmar Thuren, *l. c.*, p. 242 et suiv.).

binaire est plus simple que la ternaire (1), et nous sommes enclins à prolonger les sons forts (2).

§ 105. Dans le rythme subjectif, nous groupons très souvent les unités simples (F f ou F ff) en unités composées, par le renforcement d'un temps marqué sur deux ou plus rarement sur trois; car ici encore l'alternance binaire (**F** f F f **F** f F f... ou **F** ff F ff **F** ff F ff...) l'emporte sur l'alternance ternaire (**F** f F f F f **F** f F f F f... etc.), toujours parce qu'elle est la plus simple. De la même manière, par suite aussi de la loi physiologique signalée plus haut, nous groupons d'ordinaire les mesures simples ou pieds en mesures composées ou dipodies (⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑..., ⏉ ⏑⏑ ⏉ ⏑⏑ ⏉ ⏑⏑...), tripodies (⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑...), etc. (3). Ex. :

⏑ ⏉ ⏑ ⏉, ⏑ ⏉ ⏑ ⏉
Yah mass scoo nah, yah mass scoo nah.
Chant fuégien. (4)

§ 106. Ces mesures composées, enfin, il nous arrive très souvent de les réunir deux par deux, plus rarement trois par trois, en renforçant encore davantage l'un des temps marqués : ⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑, ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉, ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉ ⏑ ⏉, etc. (5). Cette forme surcomposée se trouve à peu près partout : dans les mètres des Védas et dans le *çlōka*, dans les systèmes et les strophes des Grecs, dans les hymnes de l'église latine (6), chez les Germains, chez les Slaves, chez les Finnois, chez les Chinois, chez les Australiens, etc., etc. (7). Nous avons dans notre propre poésie une preuve

(1) V. § 56. Le rythme de tout mouvement présente d'ailleurs une alternance binaire : celui du cœur (systole, diastole), de la respiration (inspiration, expiration), de la marche (gauche, droite), de l'effort musculaire (contraction, détente), de l'ondulation des vagues (montée, descente), de la chute des gouttes d'eau (tintement, silence), etc., etc. Il est donc tout naturel que cette alternance binaire domine aussi dans le chant, d'autant qu'elle s'approprie en général mieux que toute autre à la marche, à la danse, à la plupart des travaux manuels.

(2) Jusqu'au XIVe siècle, la musique du moyen âge n'admettait que le rythme ternaire, appelé *perfectus*, au moins la musique vocale.

(3) Dans ces mesures composées le rapport entre mesures simples est binaire (1 : 1). Dans d'autres il est quinaire $\left(3 : 2 \text{ ou } 1 : \frac{2}{3}\right.$, cp. p. 97, note 5$\left.\right)$, par exemple dans la mesure à 5/8 = 3/8 + 2/8 (v. § 9, exemple y''').

(4) « They... were continually singing, Yah mass scoo nah, yah mass scoo nah » (Ch. Wilkes, *Narrative of the United States Exploring Expedition*, Philadelphie, 1845, I, p. 125). La place et la gradation des temps marqués, que l'auteur indique évidemment de travers (une barre après chaque « nah »), ressortent de la valeur des notes et de la mélodie (sol♯ sol♯ la la).

(5) On trouve aussi des mesures surcomposées de genre quinaire (3 : 2), par exemple 9/8 + 6/8, où l'on a 9 : 6 = 3 : 2 (v. § 9, exemple x'' et y'').

(6) Je songe surtout aux hymnes accentuelles, aux proses.

(7) La fréquence de ce mètre, ou plutôt son universalité, ne peut s'expliquer autrement que je ne le fais ici : il ne saurait se fonder sur le rythme du travail, c'est-à-dire provenir d'une industrie commune à tous les peuples ; les Australiens, d'ailleurs, n'en connaissent aucune. Quant à l'imitation, elle est tout aussi inadmissible. — Pour les Védas, v. Arnold, *Vedic Metre*, Cambridge, 1905, p. 149, 150, 165, 170. Le *dimètre*, sous sa forme ancienne surtout, trahit bien un rythme ïambique.

incontestable que ce rythme en apparence si composé peut se développer de lui-même dans une langue sans le concours d'aucun agent extérieur. Par une évolution spontanée, surtout sans doute par la substitution d'une diction fondée sur l'accent à une diction artificiellement ïambique, notre alexandrin classique se divise à partir du XVIe siècle, ou plutôt du XVIIe, en deux dipodies croissantes :

J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné :
Ma blessure trop vive aussitôt a saigné.
f f F f f **F** f f F f f **F** (1)
Racine, *Phèdre,* I, III, 303-4.

En continuant de grouper ainsi deux par deux, à l'aide de pauses accentuelles, temporelles ou mélodiques, nous arrivons à la phrase ou au distique et à la période ou strophe de deux distiques (2). Cette strophe est celle qui domine, au moins au début, dans la plupart des poésies, sinon dans toutes : chez les Chinois, chez les Hindous (3), chez les Grecs, dans les hymnes de l'église latine, dans l'Edda, etc. Les autres n'en sont guère que des modifications, soit par redoublement (4), soit par addition d'une coda (5), etc. Il y a aussi des strophes ternaires, comme le triplet celtique et la rime tiercée : mais elles sont beaucoup plus rares (6).

Dans tout pays, sauvage ou civilisé, la vraie poésie populaire ne connaît guère d'autre strophe que le couplet ou le quatrain, surtout le quatrain (7).

(1) C'est là le type idéal et souvent réalisé chez Racine. L'intensité relative des temps marqués, telle que l'indique cette scansion, n'existe évidemment guère qu'en principe ; elle était modifiée dans la déclamation, moins pourtant qu'on ne le croirait d'abord (la musique de Lulli semble en donner la preuve, v. *Ire Partie*, § 140, 2°).

(2) Il y a souvent deux chanteurs ou groupes de chanteurs, comme Lakon et Komatas chez Théocrite (V, 74-137) ou Ménalque et Damœtas chez Virgile (B. III, 60-107), qui se renvoient des distiques rattachés par le sens et quelquefois par la rime en véritables quatrains. Mais le quatrain remplace de bonne heure le distique (v. Virgile, B. VII). Ces tençons en distiques ou en quatrains se rencontrent dans toutes les poésies populaires : chez les Grecs, les Romains, les Chinois, les Norvégiens (*at stevjast*), les Islandais (*að kveðast á*), les Allemands (*schnaderhüpfel*), etc., etc. Souvent elles ont lieu entre un garçon et une fille et traitent d'amour, en termes parfois assez crus.

(3) L'*anuṣṭubh*, le *çlôka*, etc. Arnold, *l. c.*, en particulier p. 245, C. V. aussi le *Saptaçataka* de Hāla, tout entier en quatrains.

(4) *abababab* (*strambotto* italien, v. *Ire Partie*, § 286, 2°, *c*), *ababbcbc* (huitain français, *ballat royal* de James, I, v. *ib.*, *a*), *ababcdcd*, etc., *aabaab*, *aabccb*, *aabab*, *aabba* (v. Ire Partie, § 286, 1°, *b*). Le quatrain *aaoa* ou *abab* se transforme en quintet ou en sizain à rime couée quand on fait rimer dans l'un des vers impairs ou dans tous les deux la fin de l'hémistiche avec la fin du vers (v. *ib.*, § 226, fin, et 287, 2°).

(5) *ababab*, *ababcc* (*rispetto* toscan, *common verse*, v. *ib.*, § 287, 3°), *ababccb* (septain français, v. *ib.*, § 286, 1° *h*).

(6) Chez les Celtes, comme ailleurs, c'est la strophe de quatre vers qui domine, soit isolée, soit en groupes. V. par exemple, le travail de M. Loth sur la *Métrique Galloise* (*Cours de Littérature celtique* de M. d'Arbois de Jubainville, t. IX), les traités de métrique publiés dans le t. III des *Irische Texte* de M. Windisch, etc.

(7) V. Gustav Meyer, *Essays und Studien*, Strasbourg, 1885, p. 289 et suiv. et surtout R. Steffen, *Enstrofig nordisk folklyrik* (*De svenska landsmålen*, n° 63, Stockholm, 1898).

Elle y emploie presque toujours des vers à quatre temps marqués, plus rarement à deux, en les groupant deux à deux par la mélodie, par la pause finale ou semi-finale, par le dessin rythmique, par l'homophonie, par le sens. Souvent, les vers pairs se terminent par ⊥̲ ⊥, ⊥̲ ⏑̈ ou ⊥̲, au lieu de ⁚ ⏑ ⊥, pour marquer par une pause temporelle la fin de la phrase ou de la période musicale (v. § 9, ex. *x* et *x'*, et cp. Première partie, § 317,4°), et ils riment ensemble ; souvent, aussi, les deux premiers vers du quatrain décrivent un phénomène ou un aspect de la nature, qui était d'abord approprié, et l'est encore parfois, au sentiment exprimé dans les deux derniers (1). Voici deux rondes, un *låt* de Scanie (Suède) et un *schnaderhüpfel* du Vogtland (Allemagne), qui présentent ces deux particularités :

Där står en lind på min faders gård
med två förgyllda grenar,
ock bättre är att vara två
än alltid vara allena. (2)

(Steffen, p. 54.)

Krauseminz' und thymian
wächst in unnern garten ;
mutter, ich muss ein freier habn,
ka net länger warten.

(Steffen, p. 22.)

Un très grand nombre de poèmes populaires consistent en un quatrain de cette espèce, le *quatrain populaire*, primitivement chanté et dansé, comme le sont encore le *schnadahüpfl* tyrolien et le *fandango* espagnol. Improvisés sous l'impulsion d'un sentiment passager et personnel, ces poèmes sont partout d'origine autochtone, par la forme aussi bien que par le fond ; moins que toute autre sorte de poésie, ils sont susceptibles de subir une influence étrangère ou capables d'en exercer une en dehors de leur milieu

(1) On a ainsi un antécédent objectif et un conséquent subjectif. M. Steffen signale l'usage de cette forme chez les Malais (le pantoum), les Maoris, les Japonais, les Sibériens, les Hongrois, les Lettons, les Vendes, les Polonais (la cracovienne), les Italiens (le rispetto), les Allemands (le schnaderhüpfel), les Suédois (la ringdansvisa), les Norvégiens (le gamle stev), les Islandais. Elle est fréquente aussi dans la poésie chinoise populaire ou ancienne, et le *Ché-King*, ce recueil de poèmes antérieurs à Confucius, en contient bien des exemples, tels que : « Ventus et pluvia algidiores glaciant, et gallus cantans cucurit : quandoquidem video virum meum, dic, quî non sedarer ? » (A. P. Zottoli, *Cursus Litteraturae Sinicae*, III, Chang-Haï, 1880, p. 69).

(2) « Il y a un tilleul chez mon père, avec deux branches dorées, et mieux vaut être deux que de toujours rester seul(e). » Cette « strophe du tilleul » se rencontre en Suède, en Finlande, en Danemark, en Norvège et aux Féroé (v. Steffen, *l. c.*, p. 46 et suiv.). Dans plusieurs rondes françaises, l'unique strophe primitive commence ainsi : « Au jardin de mon père, Un oranger y a » (v. Fleury, *Littérature orale de Basse Normandie*, Paris 1883, p. 331 et suiv. ; E. Rolland, *Recueil de chansons populaires*, Paris 1883, et suiv., I, p. 255 et suiv., II, 148 et suiv., IV, p. 37 et suiv., VI, p. 11 et suiv.). Par les beaux dimanches d'été, des rondes de jeunes gens et de jeunes filles chantent au Ranelagh cette strophe, bien connue aussi en Basse Normandie : « Au jardin de mon père, les lauriers sont fleuris (⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥̲ ⏑̈ ∧ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥̲)... Auprès de ma blonde, qu'il fait bon dormir » (v. la mélodie dans *La Musique pour Tous*, n° 34).

originel (1). C'est dans leur versification que se manifestent sans doute avec le plus de pureté les caractères particuliers de la métrique indigène. Aussi est-il heureux que, là même ou la poésie littéraire ou pseudo-littéraire les a supplantés auprès des grandes personnes, non seulement ils subsistent encore ou aient suscité des imitations sous la forme de rondes enfantines, de *nursery rhymes*, de formules d'élimination, de chansons à compter, etc. (2), mais ils se retrouvent aussi groupés ou développés en chansons plus ou moins longues, où nous pouvons voir l'origine de certaines formes littéraires (3). Ce qui nous importe ici, toutefois, ce ne sont pas leurs différences d'un pays à l'autre, c'est au contraire leur ressemblance universelle : pour qu'en tout pays on leur attribue indépendamment et spontanément quatre vers de deux ou quatre mesures, joints en strophe à césure médiane, il faut bien que ce choix universel et instinctif soit déterminé par des causes physio-psychologiques tout aussi universelles. Ces causes, je viens de les exposer.

§ 107. Outre notre tendance à organiser nos sensations auditives suivant un rythme, outre la loi physiologique qui nous oblige ou nous porte à ordonner à peu près de la même manière nos efforts expirateurs, l'émotion intervient également dans le choix de l'alternance et du genre du rythme, aussi bien que dans celui du tempo, de l'énergie et de la marche croissante ou décroissante : les différentes espèces de cette alternance et de ce genre ont en effet un éthos différent. Recherche instinctive du rythme auditif, loi physiologique de l'effort musculaire, influence de l'émotion, ces trois agents suffisent pour expliquer l'origine et le développement des formes du rythme musical et poétique. Comme ils varient suivant la race, le milieu et le moment, le rythme ne présente pas les mêmes caractères chez tous les peuples. Mais il reste partout le même dans ses grandes lignes, dans son essence : il tient à la constitution physio-psychologique de l'homme, qui reste essentiellement la même dans tous les pays et dans tous les temps.

2°

§ 108. Dans les chansons à danser ou à travailler et même dans certaines chansons narratives, comme dans les danses mimiques, le rythme s'adapte

(1) Il se peut que çà et là on y constate une imitation de modèles étrangers, mais elle se fait moins sentir qu'ailleurs.

(2) Sur l'antiquité de cette poésie enfantine, surtout des rondes, v. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig, 1886, I, p. 292-3, et A. Heusler, *Über Germanischen Versbau*, Berlin, 1894, p. 43 et suiv.

(3) Le scalde Kormákr a adopté le quatrain populaire en le relevant par la richesse du mètre et de l'expression : « Les vagues du bleu domaine des vikings se ruent à grand fracas contre les falaises escarpées, puis les flots retentissants retombent au sein de l'océan. Plus qu'à toi, la pensée de la valkyrie aux joyaux d'or m'enlève le sommeil ; la déesse au collier de pierres n'est point là, hélas ! quand je m'éveille » (Kormáks saga, str. 56). Nous sommes loin de ce quatrain populaire, également islandais : « Heureux saule, tu te dresses à l'abri de la forêt, couvert d'un beau feuillage ; on secoue de tes branches la rosée du matin. Et moi, après un homme je soupire nuit et jour » (v. Heusler-Ranisch, *Eddica minora*, p. 105).

naturellement au rythme des mouvements accomplis ou représentés et des bruits qui en résultent. Ainsi, le chant suit le rythme de la marche et des danses qu'il accompagne, par exemple dans les valses chantées(1). C'est à la danse que les chants populaires de Norvège, ces ballades presque toujours vraiment ballées, doivent leur rythme vif et marqué, aux particularités si caractéristiques : passage continuel d'un genre à l'autre — du binaire au ternaire et inversement — notes pointées, syncopes parfois très curieuses, etc. Grieg l'a souvent reproduit dans sa musique. Il serait pourtant difficile de le retrouver dans le rythme poétique du texte, bien davantage encore dans le rythme de la poésie littéraire norvégienne. Aussi me semble-t-il hasardé d'expliquer par des danses hypothétiques le rythme des divers mètres dans d'autres versifications. Evidemment, la strophe dont je viens de parler (§ 106, fin) aurait pu se former d'après une figure de danse comprenant la répétition de quatre pas en avant et de quatre pas en arrière. Mais il faudrait admettre que cette figure a été employée par tous les peuples (2). L'explication que j'ai donnée dans les paragraphes précédents (103-107) est plus simple, et l'exemple de l'alexandrin français montre qu'elle suffit. C'est d'ailleurs le sens du rythme qui règle celui de la danse comme celui du chant : ils peuvent donc présenter tous deux les mêmes formes sans qu'il y ait lieu de se demander si l'un procède de l'autre ; ces formes ont pu se développer ensemble, dans l'ᾠδὴ τελεία, et par une influence réciproque(3).

§ 109. Il me semble également hasardé et inutile de chercher à retrouver dans le rythme du chant, de la musique et de la poésie, les diverses formes du rythme du travail. Dans presque toutes les versifications, on

(1) Le rythme de la marche et celui du langage, prose, poésie ou chant, présentent à peu près les mêmes intervalles (v. IIIe Partie).

(2) Ce ne serait pas suffisant. Les antiques ballades féroéiennes, dont la strophe comprend quatre vers de quatre pieds (= deux septénaires tintants ou tronqués), n'accompagnent jamais que des danses à six pas : 4 pas en avant et en partant du pied gauche, 2 pas de côté ou en arrière et en partant du pied droit (v. Hjalmar Thuren, *l. c.*, p. 222, et Hulda Garborg, *l. c.*) ; il y a un repos après le sixième pas, c'est-à-dire pendant les deux dernières mesures simples du septénaire (v. Maurer, dans *Illustr. deutsche Monatshefte*, mai 1863, et Lyngbye, *Færøiske Quæder*, Randers, 1822, p. 8-10).

(3) La danse a joué chez les premiers hommes un rôle considérable : « Der primitive Tanz ist der unmittelbarste, vollkommenste und wirkungsmächtigste Ausdruck der primitiven ästhetischen Gefühle » (Grosse, *l. c.*, p. 198) ; aussi a-t-elle eu longtemps une grande importance au point de vue social (v. *ib.*, p. 219). Au rythme moteur et au rythme auditif elle ajoute un rythme visuel, ce qui en augmente encore l'action. Néanmoins, si dans la danse chantée primitive le rythme des mouvements a bien dû provoquer, renforcer, régulariser et limiter le rythme plus souple de la voix, il est probable que les formes du rythme plus ou moins complexe de chaque danse ont été déterminées à l'origine par le rythme auditif, par celui du bruit varié qui résulte des mouvements chorégraphiques, mais surtout par celui des cris, du chant et des instruments qui les accompagnent toujours (cp. Wundt, *Phys. Psych.* III, p. 9, 28, 40 et suiv.) — M. Saran distingue, dans la poésie comme dans la musique, un rythme orchestique, issu de la danse, un rythme linguistique, né du langage ému, et un rythme mélique, dû à la musique instrumentale, ainsi qu'un rythme mixte, où se mêlent ces rythmes purs, deux à deux, ou tous les trois (v. *Die Jenaer Liederhandschrift*, II, Leipzig, 1901, p. 102). Je crois que le rythme mixte, combinant surtout la forme orchestique et la forme linguistique, est le point de départ.

n'emploie en réalité qu'un petit nombre de mètres, et ils dérivent par différenciation d'un mètre unique, qui s'explique par les considérations des § 103-107, soit en lui-même, soit dans ses développements divers. Le rythme du travail, d'ailleurs, est en général simplement binaire ou ternaire, aussi bien par le genre que par l'alternance, et au lieu de s'imposer à notre sens du rythme, il est bien plutôt réglé par lui ainsi que par les lois physiologiques du mouvement (1). Parmi les danses chantées de Norvège et de Suède, la plus populaire est *Væve vadmel* (*Veva vadmaal*) ou *Väva vadmal*, c'est-à-dire « Tissons de la bure ». On ne voit pas en quoi le rythme rappelle cette occupation : celui de la musique est moulé sur celui des paroles, qui forment des pieds trissyllabiques ordinaires. Voici le texte et l'air norvégiens (2) :



Le rythme du travail a certainement beaucoup servi à exercer notre sens du rythme et par suite à le développer : ici encore, c'est tout ce qu'il est permis d'affirmer.

Le fonctionnement régulier des organes phonateurs sous la direction du sens du rythme et sous l'impulsion des émotions, voilà où il faut chercher l'origine des formes du rythme vocal : ébauchées dans le langage ordinaire, elles n'ont fait que se régulariser et s'enrichir dans le chant, c'est-à-dire dans la musique et la poésie, puis dans chacun de ces deux arts séparément.

(1) Cp. : The song that one sings while at work is not something fitted to the work, but comes from the movements of the body in the specific acts of labor ». F. B. Gummere, *The Beginnings of Poetry*, éd. de 1898, p. 108.

(2) D'après *Norsk Lekebog*, par Nora Kobberstad, Kristiania, 1901, p. 36.

CHAPITRE IV

LE RYTHME DU CHANT

§ 110. La poésie et la musique sont nées et se sont pendant longtemps développées ensemble dans le chant. Elles suivaient alors un seul et même rythme. Chaque langue s'accommodait plus ou moins, suivant sa phonétique, à certains éléments du rythme, dont elle avait elle-même suggéré le choix et la disposition. Ces adaptations constituèrent les formes réglées du langage que nous appelons vers. En se séparant de la musique, les vers acquirent une existence indépendante. Le nombre en augmenta, non seulement par diverses modifications des types primordiaux, mais souvent encore par une imitation plus ou moins habile de modèles étrangers. C'est dans le chant, en tout cas, qu'il faut chercher l'origine première des vers, la formation des mètres primitifs, d'où sont dérivés tous les autres. Il est donc indispensable, pour les bien comprendre, d'étudier auparavant le rythme du chant.

A. — LES UNITÉS RYTHMIQUES.

§ 111. Le rythme du chant est déterminé par le retour, à intervalles égaux, du *temps marqué* — en latin *ictus* ou *percussio*, en grec σημασία, en anglais *beat* — c'est-à-dire de l'endroit où l'on bat la mesure et que la voix met en relief par un accroissement d'intensité. Le temps marqué est un point indivisible de la durée (1). Le son qui le reçoit s'appelle *fort*, par opposition aux autres sons, ou sons *faibles*. *L'énergie* du rythme tient à la différence d'intensité entre le son fort et le son faible ; elle comporte toutes sortes de *nuances*. Dans notre notation musicale, on met une barre devant le temps marqué (2) ; les Grecs l'indiquaient par un point suscrit (στιγμή).

(1) V. Havet, *Métrique*, 3e éd., § 1, p. 1.

(2) La barre a l'inconvénient de sembler indiquer entre les sons une séparation qui n'existe pas en réalité : le rythme est continu. — On ne met pas de barre devant le temps marqué initial d'un morceau. Il en résulte des complications factices, par exemple la notation de silences imaginaires quand le premier son fort est précédé d'un son faible ou de plusieurs.

§ 112. Les intervalles égaux compris entre deux temps marqués forment les unités rythmiques, et par leur succession ils constituent le rythme. On les appelle *mesures* (1), en grec βάσεις (2), en anglais *measures* ou *bars*. Le temps marqué indique donc le commencement et la fin des mesures ; chaque mesure commence à un temps marqué et se termine au suivant.

Si l'on étend le sens de mesure à ce qui suit le temps marqué, on a autant de mesures que de temps marqués. La mesure se définit alors : toute partie d'un morceau qui commence par un temps marqué, c'est-à-dire, dans notre notation musicale, par une barre. Mais il n'y a d'exacte que la première définition : le rythme s'arrête au dernier temps marqué, et ce qui suit n'est que le commencement d'une mesure.

La première mesure est souvent précédée d'une ou de plusieurs notes qu'on nomme *anacruse* (3), *prothèse*, *avant-mesure* (4) — en anglais, *anacrusis*, *catch* ou *upstroke* — en allemand, *Auftakt* ou *Vortakt*. L'anacruse fait naturellement partie du morceau tout aussi bien que n'importe quelle autre note (4). Elle est fréquente, parce qu'elle met en relief le premier temps marqué, où sans elle il n'y pas à proprement parler accroissement d'intensité.

§ 113. Dans la théorie moderne de la musique, toute mesure se divise en *temps* égaux, dont le nombre et la durée servent à la définir ainsi que le rythme (5). La mesure et le rythme sont *binaires* quand il y a deux temps ; *ternaires*, quand il y en a trois. C'est là ce qui constitue le *genre* du rythme. On passe parfois d'un genre à l'autre, du binaire au ternaire, ou inversement : on dit alors qu'il y a *modulation rythmique*. Le temps vaut une moitié, un quart ou un huitième de la ronde, qu'on a choisie comme unité de durée. Il y a des mesures à 2/2, à 2/4 et à 2/8 (binaires), ainsi qu'à 3/2, à 3/4 et à 3/8 (ternaires).

Le premier temps de la mesure, qui contient le temps marqué, s'appelle *temps fort*, par opposition aux autres temps ou *temps faibles* ; dans les mesures ternaires, le troisième temps est moins faible que le deuxième (6). On bat la mesure sur le temps marqué en frappant vigoureusement de la main ou du pied, soit sur un objet sonore, soit tout simplement en l'air, et on les relève ensuite (7). Il en résulte qu'on bat la mesure en bas pour le temps fort et en haut pour le temps faible : de là leurs noms respectifs de *frappé*

(1) Ce mot a encore d'autre sens : nous parlons de la mesure du vers, c'est-à-dire du nombre de syllabes ou de pieds qu'il contient ; la mesure des intervalles se fait par le sens du rythme : on garde une juste mesure entre un rythme énergique et un rythme mou ; etc. Mieux vaudrait un autre terme.

(2) βάσις : μονοποδία ἢ διποδία καθ' ἣν βαίνεται ὁ ῥυθμός.

(3) ʼανάκρουσις « prélude », nom donné par G. Hermann (cp. *Ire Partie*, § 234).

(4) Cp. Mathis Lussy, *Le rythme musical*, 2e éd., Paris, 1884, p. 8 et suiv.

(5) Temps signifie donc (1°) le temps en général (la durée), (2°) une division de mesure musicale. Nous avons en outre le temps marqué. C'est très gênant.

(6) Cette différence se trouve aussi dans le rythme subjectif (v. Wundt, *Phys. Psych.* III, p. 32).

(7) Chez les anciens, pour mieux se faire entendre, le chef d'orchestre se mettait au pied un ὑποπόδιον de bois, appelé κρούπεζαι, βάταλον, *scabellum*.

— θέσις (1), ὁ κάτω χρόνος (2), *down-beat* — et de *levé* — ἄρσις (3), ὁ ἄνω χρόνος (4), *up-beat*.

En effet, chaque temps forme une unité rythmique d'ordre secondaire : il peut être simple (un son), binaire (deux sons égaux), ou ternaire (trois sons égaux). Quand il comprend plus d'un son, le premier est plus fort que les autres, le troisième moins faible que le deuxième, etc. ; mais cette différence est peu sensible dans les temps faibles.

Le temps peut donc se résoudre en plusieurs sons, égaux ou inégaux. Inversement, deux temps ou davantage peuvent se contracter en un seul son. Très souvent, comme on tend à prolonger les sons forts et à glisser sur les faibles (5), les deux premiers temps sont contractés dans les mesures ternaires (3/8 ♩ ♪), et le temps faible est résolu dans les mesures binaires (2/4 ♩ ♪ ♪). Il en résulte qu'en général les mesures ternaires sont dissyllabiques et les mesures binaires trissyllabiques, que l'alternance des sons forts et faibles est l'inverse du genre (6). Il en est d'ordinaire ainsi dans nos chansons populaires, françaises ou anglaises, comme dans la musique vocale des Grecs anciens. Dans notre musique savante, les mesures peuvent se décomposer de toutes les manières possibles, et la division en temps n'est souvent qu'une abstraction, bonne à conserver en pratique, parce qu'elle permet de battre facilement la mesure (7).

§ 114. Une partie de temps ou un temps faible peuvent être remplis par un silence sans que le rythme objectif disparaisse. Mais si le silence s'étend sur une mesure ou davantage, il y a interruption du rythme objectif, par suite de la suppression d'un temps marqué ou de plusieurs ; seul le rythme subjectif peut subsister.

§ 115. Deux ou trois *mesures simples* successives se combinent en *mesure composée* quand le temps marqué de la première l'emporte sur le reste ;

(1) Les Romains disaient ἄρσις ou *sublatio*.

(2) Chez Platon (*République*, III, c. 11) et Aristoxène.

(3) Les Romains disaient θέσις ou *positio*. Les grammairiens latins semblent croire qu'il s'agit de *sublatio* et *positio uocis*.

(4) Chez Platon (*ib.*) et Aristoxène ; ce n'est donc pas celui-ci qui a créé l'expression, comme le dit M. Laloy dans sa thèse (*Aristoxène*, Paris, 1904, p. 299).

(5) V. § 104 et Ire Partie, § 103 et suiv. Cp. : « Le *ritardando* ou *rallentando* est employé :.., 3° sur les notes longues bien accentuées ; 4° dans la transition à une autre mesure » (Czerny, *Grande Méthode de Piano*, p. 21). — Cette influence de l'intensité se fait sentir jusque dans le rythme subjectif : les percussions fortes nous semblent plus longues que les autres. Si l'on veut imiter une mesure à trois temps en battant la mesure sur un cylindre enfumé qui tourne avec une vitesse uniforme, le premier coup dure plus longtemps que chacun des autres, et le troisième plus longtemps que le deuxième (v. Meumann, *Philos. Stud.*, X, 1894, p. 321). — En musique, M. Riemann a donné le nom d'*agogique* aux légers allongements et abrégements de cette espèce, qui modifient la valeur des notes sans détruire pour notre sensation la forme du rythme (v. *Musikalische Dynamik und Agogik*, 1884).

(6) Cp. § 104. Il ne faut pas oublier cette distinction entre le genre et le syllabisme, entre le genre et l'alternance, quand on parle du rythme binaire ou ternaire des vers anglais.

(7) Ajoutons qu'il semble à peu près impossible d'observer exactement des rapports de durée tels que ♩.. 𝅘𝅥𝅯, c'est-à-dire $1 : \frac{1}{7}$, etc.

plus exactement peut-être, du moins en règle générale, quand les temps marqués s'affaiblissent à l'exception du premier (1). En tout cas, on n'indique d'ordinaire que celui-ci, le *temps marqué principal*, soit par une barre, soit par un point suscrit (cp. § 111) ; les autres, ou *temps marqués secondaires*, se reconnaissent sans peine à leur place. La mesure simple qui contient le temps marqué principal s'appelle *mesure forte* ; les autres, *mesures faibles* (2).

On devrait nommer les mesures composées binaires ou ternaires suivant qu'elles comprennent deux mesures simples ou trois, c'est-à-dire suivant que le numérateur est ou non divisible par 2 dans la fraction qui sert à les désigner (3). Mais on en définit le genre d'après celui de la mesure simple : ainsi, les mesures à 4/2 et à 4/4 (C) s'appellent binaires ; les mesures à 6/4, à 6/8 et à 12/8 s'appellent ternaires aussi bien que les mesures à 9/4 et à 9/8.

Il y a des mesures composées plus complexes, à *rythme composite* : la mesure à 5/8 comprend deux parties inégales, l'une ternaire, 3/8, et l'autre binaire, 2/8 ; la mesure à 5/4 se divise de même (4). Les mesures à 12/8 (= 6/8 + 6/8), à 12/4 (= 6/4 + 6/4) et à 7/4 (= 4/4 + 3/4) (5) sont des *mesures surcomposées* : elles présentent deux mesures fortes, la première et la troisième, avec prédominance de la première.

Dans nos chansons populaires, comme dans la musique vocale des Grecs, les mesures simples ou pieds restent toujours distinctes dans la mesure composée. Dans notre musique savante, il n'est pas rare qu'elles enjambent l'une sur l'autre et se confondent par la répartition des sons (6). En pareil cas, elles cessent de se combiner réellement en une mesure composée ; elles se fondent en une seule mesure simple, plus longue que les mesures simples ordinaires.

§ 116. Il semble à première vue qu'on devrait obtenir des mesures composées décroissantes (mesure forte + mesure faible) ou des mesures composées croissantes (mesure faible + mesure forte) suivant que le premier temps marqué du morceau est principal ou secondaire.

(1) Comme nous sommes portés à prolonger les sons en raison de leur force, il en résulte que, toutes choses égales d'ailleurs, la mesure composée est en règle générale plus rapide que deux (ou trois) mesures simples indépendantes.

(2) Les Grecs appelaient la mesure simple *pied* et la mesure composé *dipodie*, *tripodie*, etc.

(3) Ainsi, 6/8 (= 3/8 + 3/8) est une mesure composée binaire, une *dipodie*, et 9/8 (= 3/8 + 3/8 + 3/8) est une mesure composée ternaire, une *tripodie*. Dans les tripodies, le troisième temps marqué est moins affaibli que le deuxième (cp. les temps des mesures ternaires).

(4) Plus rarement 2/8 + 3/8, 2/4 + 3/4. — Dans ces mesures composites, à 5/8 et à 5/4, le temps marqué principal revient à intervalles égaux, ainsi que le temps marqué secondaire : il y a comme un entre-croisement de deux rythmes, un fort et un faible. — Il ne faut pas voir dans les rythmes composites un raffinement artificiel et tardif : nous les rencontrons dans de très vieilles chansons à danser populaires (v. ex. dans Böhme, *Geschichte des Tanzes*, II) ; ils étaient même beaucoup plus fréquents autrefois que de nos jours.

(5) Plus rarement 3/4 + 4/4. — Il n'y a pas de mesures plus composées ; on ne peut comparer entre eux plus de trois degrés du temps marqué (v. I[re] Partie, p. 41, note 1, et Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 30 et 98).

(6) Il n'y a pas enjambement lorsqu'un seul et même son remplit les deux ou trois mesures simples (cp. l'enjambement dans les vers).

Cette distinction ne peut se faire ni en principe ni en pratique : le sens du rythme ne peut mesurer les mesures composées que de temps marqué principal à temps marqué principal ; on ne peut les noter qu'en les faisant commencer par le temps principal (cp. § 115). Il arrive ainsi parfois que la première mesure composée d'un morceau est précédée d'une mesure simple faible. Comme celle-ci a l'air d'une mesure composée incomplète, dont le temps marqué principal serait remplacé par un silence, on dit que c'est une *mesure décapitée* ou acéphale (1). Il ne faut pas confondre la mesure décapitée avec l'anacruse. La distinction n'est pas toujours facile, par suite de l'intensité et de la longueur que dans l'exécution on donne parfois à l'anacruse. Mais celle-ci ne se compose que de temps faibles, tandis que la mesure décapitée contient un temps marqué secondaire, qui peut être précédé d'une anacruse.

Pour plus de commodité, malgré les remarques précédentes, on dit souvent que le rythme est formé de dipodies (tripodies) décroissantes ou croissantes, suivant que le morceau se décompose régulièrement en groupes présentant une mesure forte suivie ou précédée d'une mesure faible (de deux mesures faibles) (2).

§ 117. Notre classification des mesures présente des complications tout à fait inutiles en principe. L'unité de durée, la ronde, est abstraite à deux points de vue. 1° Elle n'est presque jamais représentée par un son et elle dépasse la durée de toutes les mesures simples excepté 2/2. 2° Elle n'a pas de valeur fixe : sa valeur, ou plutôt celle de sa fraction qu'on choisit pour représenter le *temps*, varie d'un morceau à l'autre avec le *mouvement* ou *tempo* (ἀγωγή) indiqué par le compositeur (*allegro, andante*, etc.), aussi bien que dans un seul et même morceau avec les variations du mouvement (*accelerando, ritardando*, etc.)(3). Pour indiquer la durée exacte des sons, on

(1) Cp. Mathis Lussy, *l. c.*, p. 15.

(2) Dans plus d'un morceau de musique, j'ai cru l'observer, on a mal noté les mesures composées, en les remplaçant par des dipodies croissantes : au lieu de mettre en tête de la phrase une mesure décapitée, on a tracé la barre avant le temps fort secondaire, si bien que les prétendues mesures (composées) commencent toutes par la mesure (simple) faible. Cette erreur est évidemment regrettable : quand elle n'entraîne pas une exécution défectueuse, elle peut faire croire à une irrégularité du rythme ou à l'inexactitude de notre notation (v. par exemple, Emmanuel, *S. I. M.*, IV, 5, 15 mai 1908, p. 538 et suiv.).

(3) La durée de la mesure simple a un maximum et un minimum. Au delà de ces limites, elle court risque de nous échapper par suite de la fatigue de l'attention : au-dessus, parce qu'il y a une trop forte dépense d'énergie avant la détente qu'amène le retour du temps marqué ; au-dessous, parce que les efforts de l'attention se succèdent avec trop de rapidité. D'après certaines expériences de physio-psychologie, la durée d'intervalles vides doit être de 0 sec.,2 à 1 seconde ou en tout cas à moins de 2 secondes (v. Wundt, *Physiol. psychol.*, III, p. 22 et suiv.) ; quand l'intervalle n'est pas vide et se décompose en plus courts, la limite supérieure peut atteindre jusqu'à 4 et même 5 secondes dans les circonstances les plus favorables (v. *ib.*, p. 48-49 et 355). D'autres fixent pour le « pouls de l'attention » une durée de 1 à 2 secondes (v. Scripture, *l. c.*, p. 523). Cp. IIIe Partie, Livre II. — Il faut bien, d'autre part, que les sons aient une durée suffisante pour être appréciés : « A succession of notes can be heard when each tone lasts at least 0.03 s. » (Scripture, *l. c.*, p. 109 ; cp. Wundt, *l. c.* II, p. 106, III, p. 36 et 46). Deux vibrations suffisent à faire reconnaître un son comme tel et même, pour une oreille très exercée, à faire distinguer la hauteur ; pour une oreille moins exercée, il en faut 16 dans le dernier cas (v. Wundt, *l. c.* II, p. 81).

a recours au métronome : M. M. (1) ♩ = 60, par exemple, montre qu'il y a par minute 60 noires en moyenne, c'est-à-dire 60 quarts de l'unité de durée, de la ronde (2). On a ainsi deux unités de durée : l'une abstraite, la ronde, et l'autre concrète, une oscillation du métronome. Il est facile de voir que la distinction est purement factice entre les mesures binaires simples (2/2, 2/4, 2/8) ou entre les mesures ternaires simples (3/2, 3/4, 3/8), aussi bien qu'entre les mesures simples et les mesures composées. En effet, les mesures simples suivantes sont parfaitement identiques : 2/2 (M. M. ♩ = 120), 2/4 (M. M. ♩ = 60), 2/8 (M. M. ♩ = 30). Il en est de même de ces deux mesures, l'une simple et l'autre composée : 2/4 (M. M. ♩ = 60) ♪♪♪♪ et 4/4 (M. M. ♩ = 120) ♩♩♩♩. Il serait beaucoup plus logique de regarder tous les temps comme égaux à une noire, par exemple, et d'indiquer à l'aide du métronome la valeur moyenne que donne le mouvement à cette noire, qui serait ainsi dans les deux sens l'unité de temps (3), et une unité concrète. On n'aurait donc plus qu'une mesure à deux temps et une mesure à trois temps. Le système actuel a l'avantage pratique de « parler aux yeux », et par la force de l'habitude il nous paraît aussi simple que clair.

En dehors de cette question de notation, la distinction entre mesures simples et mesures composées est souvent une pure abstraction (v. § 115), davantage encore la division en temps (v. § 113, fin). Les deux exemples du § 11 suffisent à montrer combien la mesure théorique se trouve parfois déformée dans la musique moderne : si nous prenons pour unité la valeur de la première note, du son fort, nous trouvons dans l'un les rapports $1 : \frac{1}{7} : \frac{3}{7} : \frac{1}{7}$ (au lieu de 1:1:1) et dans l'autre $1 : \frac{7}{4} : \frac{1}{4}$ (au lieu de 1:1:1). Ce sont là des cas extrêmes, soit : mais on les a cités comme preuve de la richesse et de la beauté du chant, dont on oppose ailleurs le rythme régulier — avec ses temps égaux ! — au rythme soi-disant informe de la poésie (4). Si de pareilles infractions à la norme n'empêchent pas de l'ériger en principe, il sera facile de ramener en théorie les pieds des vers à un même type fondamental. Pour les vers anglais, je renvoie à la Troisième Partie ; pour les vers grecs, il ne saurait y avoir de doute.

§ 118. Pour bien des raisons — à cause, surtout, des erreurs que l'on commet souvent en comparant les vers anglais aux vers grecs — il importe d'examiner comment les Grecs notaient le rythme du chant et de la poésie (5).

(1) C'est-à-dire métronome Maelzel (c'est Maelzel qui a inventé le métronome, à Vienne, en 1817).

(2) Ainsi, la décision ministérielle du 29 juillet 1884 a prescrit à nos tambours et à nos clairons le tempo suivant : pour le pas ordinaire ou *pas accéléré*, ♩ ou 𝅗𝅥. (un pas simple) = 120 ; pour le pas de charge, ♩. (un pas simple) = 140 ; pour le pas gymnastique, ♩ (un pas simple) = 160 ; pour l'appel, ♩. = 176 ; pour le rappel, ♩ = 192.

(3) Temps = durée en général et division de la mesure musicale.

(4) Combarieu, *l. c.*

(5) Comme leur langue et par suite leur versification n'étaient pas accentuelles (cp. § 104).

Bien que cette notation s'adapte à merveille à leurs mètres et à leur musique, elle est certainement plus imparfaite que la nôtre : elle est encore plus compliquée ; le concret et l'abstrait s'y mêlent étrangement. A un point de vue, pourtant, elle est plus simple : elle n'admet qu'une seule unité de temps, le χρόνος πρῶτος ou ἐλάχιστος (◡), dont la valeur ne change qu'avec le tempo ou ἀγωγή (ῥυθμική). Comme ce temps premier est indivisible (ἀμερής, ἄτομος), les autres durées en sont des multiples, non des fractions : χρόνος δίσημος (– = 2◡) χρ. τρίσημος(⊔ = 3◡), χρ. τετράσημος (⊔ = 4◡), χρ. πεντάσημος (= 5◡). Ce sont là des durées rationnelles (χρόνοι ῥητοί) (1). Si une durée ne peut s'exprimer par un multiple du temps premier, elle est irrationnelle (ἄλογος). Les silences, ou χρόνοι κενοί (∧), se mesurent de la même manière : ∧ = ◡, ⊼ = –, ⊼ = ⊔, etc. (2). La tendance que nous avons à prolonger les sons forts leur a fait attribuer une durée longue dans toutes les mesures fondamentales ; plus exactement peut-être, puisque la langue et par suite la versification n'étaient pas accentuelles, l'intensité s'attachait naturellement aux syllabes longues, qui s'imposaient ainsi comme fortes dans le chant et dans la poésie (v. § 104). Le nombre et la place des sons forts s'y reconnaissent donc en général au nombre et à la place des sons longs : ainsi, la mesure –◡◡ est simple (⊥◡◡), et la mesure –◡–◡ composée (⊥◡–◡). La mesure simple s'appelait πούς « pied » : La première de ces deux βάσεις (⊥◡◡) est une μονοποδία, la seconde (⊥◡–◡) une διποδία. Toute βάσις se définit quant au genre par le rapport du son fort avec la somme des autres dans la mesure simple :

⊥◡◡ (dactyle) : γένος ἴσον (*genus par*), F : (f′ + f″) = 1 : 1.
⊥◡ (trochée) : γένος διπλάσιον (*g. duplex*), F : f = 2 : 1
⊥◡◡◡ (péon) : γένος ἡμιόλιον (*g. sescuplex*) (f′ + f″ + f‴) : F = 3 : 2 (3)

On donne le nom de temps (χρόνος, σημεῖον, μέρος ποδός) au son fort aussi

l'attention des Grecs s'est portée surtout sur le rythme de durée (cp. § 9, exemple *n*). Mais le rythme de leur musique et de leur poésie était certainement intensif : nous percevons le rythme intensif là même où il n'existe pas (v. § 56) ; nous le trouvons dans toutes les musiques et toutes les poésies connues, même chez les Ewe du Togo (v. p. 75 note 2 et Ire Partie, p. 111, note 1) ; il est indiqué dans la notation grecque par le point suscrit ; certaines définitions des anciens semblent bien le constater (v. p. 12, note 4, et cp. : τῇ δὲ κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα. Platon, *Lois*, II, 665 *a*) ; c'est uniquement sur le rythme intensif que repose la différence entre l'anapeste ἀπὸ θέσεως (⊥◡–) et l'anapeste ἀπ' ἄρσεως (◡◡⊥).

(1) ◡ est une brève ; –, une longue ; ⊔, ⊔, ⊔, des longues augmentées (παρατεταγμέναι). Marius Victorinus (Keil, *Gramm. lat.*, VI, 59) et d'autres anciens parlent aussi de syllabes *plus brèves qu'une brève*.

(2) D'après saint Augustin (*de Mus.*, p. 139, éd. Gaume, Paris, 1836), on ne doit pas mettre de silence après une brève, parce qu'ainsi on en ferait une longue. Le silence se rattache donc au son précédent ; c'est ce que reconnaissent également les phonéticiens, par exemple M. Grégoire dans *la Parole*, 1899 (p. 269 et suiv.). Aussi se sert-on du silence pour prolonger un son quand il est impossible ou difficile de le faire autrement : c'est à ce moyen qu'ont recours les instruments à percussion et même le piano.

(3) En réalité, il faut voir dans le péon une résolution du crétique, ⊥◡–, qui est une mesure composée (3/8 + 2/8) : le genre est sescuple parce que le rapport entre la mesure forte et la mesure faible est 3 : 2.

bien qu'à la somme des sons faibles, le premier formant la θέσις (ὁ κάτω χρόνος) et la seconde l'ἄρσις (ὁ ἄνω χρόνος). Ces appellations boiteuses s'expliquent par cette complication que le son fort peut se résoudre (λύεσθαι) en deux sons, deux sons faibles se contracter (συναιρεῖσθαι) en un seul :

–̇ ◡ ◡	(dactyle) devient ainsi	–̇ –	(spondée)
–̇ ◡	(trochée)	◡̇ ◡ ◡	(tribraque)
–̇ ◡ ◡ ◡	(péon majeur)	–̇ ◡ –	(crétique)

Le pied tout entier peut se contracter en une seule note (ποὺς συναιρέθεις) : ⏗̇ = –̇ ◡ ◡, ⊔̇ = –̇ ◡, ⊔̇ = –̇ ◡ ◡ ◡.

Le mouvement avait des variations ou μεταβολαί (1). On peut en voir un exemple dans l'adaptation des pieds du genre égal au genre double. Ils présentent alors des durées irrationnelles et forment un pied irrationnel : par exemple, le dactyle cyclique (˙ ◡ ◡ = ♪. ♬ ♪, au lieu de ♩ ♪ ♪), le spondée irrationnel des vers trochaïques (˙ – = ♪. ♪. (2), au lieu de ♩ ♩), etc.

La notation musicale des Grecs n'admettait pas l'anacruse. Aussi les pieds sont-ils décroissants ou croissants (διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν), suivant que la phrase musicale commence par un temps fort ou par un temps faible :

	Décroissants.	Croissants.
genre égal :	–̇ ◡ ◡ (dactyle) (3)	◡ ◡ –̇ (anapeste) (3)
— double :	–̇ ◡ (trochée)	◡ –̇ (ïambe)
— sescuple :	–̇ ◡ ◡ ◡ (péon)	◡ –̇ – (bacchée) (4)

C'est là une simple question de notation, qui ne permet pas de conclure au caractère décroissant ou croissant du rythme : ainsi, d'après les musiciens grecs, le rythme ïambique et le rythme trochaïque sont convertibles l'un en l'autre par la suppression ou l'addition d'une ἄρσις initiale ; chez les métriciens, ils forment une ἐπιπλοκή et sont classés ensemble sous le nom de rythme ïambique, parce que l'ïambe est plus fréquent que le trochée (5). La scansion croissante ou ïambique est certainement inexacte ; M. Havet le démontre dans sa *Métrique* (§ 244-248) (6). Nous verrons plus loin pourquoi les anciens l'avaient conservée.

(1) Plus exactement, pour les distinguer des modulations (μεταβολαὶ μελικαί), μεταβολαὶ ῥυθμικαί. Ce terme s'appliquait aussi au changement de mesure.

(2) C'est bien ainsi qu'il faut mesurer (v. IIIe Partie, § 138).

(3) La contraction de ces deux pieds présente la même forme au point de vue du nombre et de la durée des syllabes (σχῆμα): – –. Mais il y a une différence d'accentuation (διαφορὰ κατ' εἶδος ou κατ' ἀντίθεσιν) : –̇ – (σπονδεῖος ἀπὸ θέσεως), – –̇ (σπονδεῖος ἀπ' ἄρσεως).

(4) ◡ –̇ ◡ ◡, ou péon 2, n'existe pas (v. Reinach, *Revue de métrique*, I, 1. p. 13).

(5) C'est surtout par les coupes qu'on peut voir si le rythme est croissant ou décroissant : dans le tétramètre et les systèmes anapestiques, par exemple, elles indiquent un rythme croissant.

(6) V. aussi Alfred Croiset, *La Poésie de Pindare*, 2e éd., Paris, 1886, p. 38. M. Croiset estime avec raison qu'on doit regarder les deux syllabes du spondée irrationnel comme sensiblement égales (cp. note 2).

§ 119. La notation grecque présente les avantages suivants : 1° elle n'a qu'une seule unité de durée (◡), tandis que nous en avons réellement trois (1/2, 1/4, 1/8) ; 2°, elle est concrète et montre le rapport des sons entre eux (– ◡, au lieu de ♩ ♪ ♪) ; 3° elle correspond à la division du chant en syllabes ; 4° à l'aide des points, elle permet d'indiquer les temps marqués, les sons forts et les mesures, sans qu'on ait besoin de barres (– ◡ ◡ – ◡ ◡) ; 5° elle ne représente que le rythme, indépendamment de la mélodie ; 6° elle ne présente pas de difficultés typographiques. Pour toutes ces raisons, je l'emploierai souvent par la suite, tout en me servant des termes de mesure et de temps dans le sens moderne.

Dans les mesures composées, dipodies ou tripodies, les Grecs ne notaient d'ordinaire que le temps marqué principal. Quand ils le croyaient utile, autant qu'on en peut juger par les dochmius d'Oreste (v. Jan. *l. c.*, p. 6), ils indiquaient le temps marqué secondaire par un « point en haut », à droite de la note : P· (1). Il est impossible, sous peine de confusion, d'employer le point en haut avec les signes rythmiques –, ◡, etc. En le remplaçant par une virgule droite ('), c'est-à-dire par un signe de ponctuation inférieur au point, on reste fidèle au principe des Grecs : – ◡ – ◡. D'autre part, en redoublant le point ou la virgule, on indique un degré d'intensité supérieur à celui que représentent le point ou la virgule simples : – ◡ – ◡, · ◡ ' ◡ '' ◡. Comme il s'agit presque toujours uniquement d'intensité relative à l'intérieur d'un groupe déterminé, on peut employer à peu près indifféremment – ◡ – ◡ ou – ◡ – ◡. La première de ces deux notations, bien que peut-être moins exacte (cp. § 115), me semble plus pratique : – se distingue mal de –, et ' se confond avec le signe ordinaire de l'accent.

Remarque. — En appliquant les symboles ◡, –, ⌴ etc. au rythme lui-même, c'est-à-dire à la forme du rythme et non à sa matière, je les emploie dans leur acception primitive et correcte. Mais ils ont reçu d'autres significations en prosodie, en phonétique et en grammaire. A proprement parler, – et ◡ ne représentent que les durées relatives du rythme, exactement comme dans notre musique la noire et la croche. Mais on s'en sert : 1°, pour distinguer les syllabes longues ou prolongeables des syllabes brèves ou non prolongeables (p. ex., la première syllabe de *lēctum* de celle de *lĕgo*) ; 2°, pour distinguer les voyelles longues des voyelles brèves (p. ex., *e* dans *lēctum* « lu » et dans *lĕctum* « le lit ») ou dans *ēst* « il mange » et *ĕst* « il est » ; 3°, pour distinguer les syllabes accentuées des syllabes inaccentuées (en allemand et en anglais) et même les temps forts des temps faibles dans la musique (v., p. ex., Heinze, *Grammaire musicale*, Paris. 1880, p. 7 suiv.). Il en est résulté toutes sortes de confusions regrettables.

B. — GROUPEMENT RYTHMIQUE DES SONS.

§ 120. D'après la définition du rythme (§ 111), il ne peut y avoir dans le

(1) Il semble bien que le point en haut (μέση στιγμή) indique le temps marqué secondaire : c'est un signe de ponctuation inférieur au point ; dans les deux notes liées sur lesquelles se chantait ὅς, c'est-à-dire Ż I· (mi, ré), l'intensité va certainement en décroissant de la première à la seconde, si bien que le point en haut en représente un degré plus faible que le point suscrit.

chant d'autres unités rythmiques que les intervalles compris entre deux temps marqués (principaux ou secondaires). Ce sont aussi les seules qu'indique la notation musicale, à l'aide de barres ou de points suscrits. Les syllabes, les sons et les notes ne sont pas des unités rythmiques, mais seulement les éléments du rythme, la matière du rythme. Les divisions de cette matière qu'ils déterminent en se groupant de diverse façon, suivant divers principes, ne sont pas non plus des unités rythmiques, tant que par rythme on entend le rythme intensif.

Mais par leur répartition à l'intérieur d'une même unité ou entre les unités successives, ces groupements donnent au rythme un caractère spécial. Unités d'une autre espèce, ils constituent souvent un rythme de durée, de hauteur ou de timbre (v. § 9, ex. *n*, *p*, *q*), qui se subordonne au rythme proprement dit, au rythme intensif, et en dépend presque toujours. C'est pour cette dernière raison qu'on peut les appeler *groupements rythmiques* tout court. Ils sont quelquefois indiqués par des signes dans notre notation musicale, en particulier par ceux du phrasé.

1° Groupes rythmiques.

§ 121. J'appelle *groupe rythmique* l'ensemble de notes ou de syllabes que constitue une forte avec les faibles qui s'y rattachent. Elles peuvent s'y rattacher objectivement, par un accroissement ou un décroissement graduel d'intensité, par un silence placé entre les groupes (1), par un lié mélodique ; elles ne s'y rattachent parfois que subjectivement, soit par le sens — c'est-à-dire par le groupement des syllabes en mots et par les rapports des mots entre eux — soit tout simplement de la même manière que nous groupons des percussions identiques et équidistantes (v. § 56). Il est légitime d'appliquer à ces groupes l'épithète rythmique sans qualification : comme ils indiquent le groupement des sons par rapport au temps marqué, ils se fondent sur le rythme tout court, le rythme intensif, et ils en déterminent un des caractères essentiels.

Le groupe rythmique est décroissant ou croissant selon que la faible se rattache à la forte précédente ou à la suivante :



Le groupe peut être croissant-décroissant :

(1) V. p. 89, *c*, surtout la fin. — Il se peut que les groupes rythmiques soient toujours séparés subjectivement comme par un silence (cp. Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 26 et 55). La même remarque s'applique aux groupes composés, entre lesquels le « silence » serait alors plus considérable. Si ce phénomène subjectif existe bien, ce dont je doute, il faudrait y voir la cause principale de l'erreur où tombent tant de métriciens en prodiguant les silences.

Suivant le caractère du groupe, le rythme est lui-même décroissant, croissant ou croissant-décroissant. C'est là ce qu'on peut appeler la *marche du rythme*.

Il ne faut pas croire que la présence de l'anacruse indique forcément un rythme croissant : j'en ai donné la preuve pour les vers anglais (1). Le tempérament de chaque peuple lui a fait adopter dans sa langue une marche dominante, qui par là même s'impose d'ordinaire au chant (2). Les chansons allemandes ont en général un rythme décroissant, comme les vers allemands ; c'est l'inverse en français (3). Si l'on observe que dans un même son l'intensité va presque toujours en décroissant, on s'apercevra que bien souvent le rythme croissant est en réalité croissant-décroissant (4).

Quand les groupes rythmiques d'un morceau présentent la même durée théorique et la même division temporelle, ils forment un rythme de durée (v. § 9, ex. *n*). C'est le cas dans les vers ïambiques ou trochaïques des Grecs et dans beaucoup de nos chansons (v. § 9, ex. *x*, *x'*). Il est rare, cependant, que le dessin rythmique ne change pas quelquefois, par exemple quand l'un de ses éléments se résout (⏑ ⏑, au lieu de –), ou bien quand deux de ses éléments se contractent en un seul (–, au lieu de ⏑ ⏑). Ainsi, la dipodie ⏑ ∸ ⏑ ∸ peut être remplacée par ⏑ ⏑̇ ⏑ ⏑ ∸, ⏑ ⏑̇ – ∸, ⏑ ∸ ∸ (v. § 9, ex. *y* — *y'''*) (5). En pareil cas, le dessin rythmique est complètement modifié (⏑ ⏑̇ ⏑ ⏑ ∸, ⏑ ⏑̇ – ∸), si l'on ne rattache pas par l'intensité la seconde partie de l'élément résolu à la première. Les Grecs indiquaient ce rattachement en répétant le point sur la note qui suit la brève forte (⏑̇). afin de rappeler que cette note, au moins dans son commencement, appartient bien à la θέσις. Tantôt, le point est suscrit (comme sur la première note de la θέσις) (6) ; tantôt, il est mis à droite de la note, pour montrer que malgré tout l'intensité a quelque peu diminué (7). Ce rattachement intensif des deux parties de l'élément résolu se fait avec d'autant moins de difficulté qu'on ne peut guère s'empêcher de prolonger l'effort expirateur ou plutôt l'effet de l'effort expirateur du temps marqué au delà de la durée d'un son bref (8).

Les groupes rythmiques peuvent s'unir en groupes composés : ∸ ⏑ ∸ ⏑ (dipodie décroissante, cp. § 116), ⏑ ∸ ⏑ ∸ (dipodie croissante, cp. *ib.*), ⏑ ∸ ⏑ ∸ ou – ∸ ⏑ ∸ (dipodie décroissante). Dans le troisième exemple, qui repré-

(1) V. Ire Partie, § 187 et 243. La *retraite* (air du temps de Louis XIII) commence par un temps fort et présente deux terminaisons féminines ; le rythme n'en est pas moins croissant dans l'ensemble.

(2) V. Ire Partie, § 100.

(3) *Ib.*

(4) Le rythme ne peut rester purement croissant que si l'intensité va en croissant jusqu'à la fin du son fort.

(5) Cp. § 113.

(6) V. l'inscription de Tralles, Jan, *l. c.*, p. 38 (dans ma transcription du § 9, exemple *y*, j'ai prolongé les soufflets aux endroits en question).

(7) V. p. 112, note 1.

(8) V. Ire Partie, § 51, 104 (note 2), 106, 110, et IIIe Partie, L. II.

sente peut-être le rythme ïambique des Grecs, il y a opposition entre la marche du groupe composé et celle des groupes simples.

On comprend que les Grecs aient conservé leur double série de pieds croissants et de pieds décroissants, même si leurs vers ïambiques n'avaient pas toujours un rythme croissant : cette double scansion se fonde sur le rythme de durée, le rythme quantitatif, que forment par leur répétition les groupes rythmiques (1). Ce rythme de durée était très marqué dans leur poésie et en général très régulier. Il existe également dans beaucoup de chansons populaires allemandes, anglaises ou françaises, on peut même dire dans la plupart, et il y est presque toujours bien observé. Dans notre musique savante, au contraire, surtout dans celle d'aujourd'hui, il s'efface en général et disparaît même quelquefois entièrement.

Remarque. — Faut-il voir dans les pieds de la mélodie et de la poésie grecques des groupes rythmiques plutôt que des mesures ? S'il en est ainsi, ces groupes rythmiques ne correspondent guère aux groupes logiques (mots et groupes de mots). C'est possible, mais peu probable, surtout dans les vers récités. La marche du rythme varie sans doute suivant la forme de la matière linguistique et suivant l'expression. Dans le passage d'Euripide dont nous possédons la notation musicale (v. p. 9, x'' et note 6), la fin des dochmius impairs est indiquée par une note instrumentale, toujours la même (v. Crusius, *Philologus*, LII, p. 183 et suiv., LIII, *Ergänzungsheft*, p. 149 et suiv.), qui semble diviser le morceau en groupes rythmiques surcomposés. Mais le dochmius constitue une mesure surcomposée au sens moderne — à peu près exactement, si c'est le deuxième temps fort qui l'emporte sur les autres, comme je le crois (cp. p. 112, note 1) — exactement, si c'est le premier, comme le pensent d'autres métriciens. La note en question — Z ou, d'après Crusius, I — servirait donc plutôt à indiquer la mesure qu'à diviser en groupes rythmiques. Dans les vers dochmiaques, comme dans les autres, les groupes logiques de mots et même les mots enjambent souvent d'un pied sur le suivant (v. le passage noté d'Euripide). Il est donc bien difficile de voir dans le pied grec un groupe rythmique.

2° Sections rythmiques.

§ 122. J'appelle *sections rythmiques* les divisions de la matière du rythme qui forment chacune un tout (2). Ce sont, par ordre décroissant d'importance, la période ou strophe (3), la phrase ou vers, le membre de phrase ou hémistiche et le sous-membre (4). On peut leur appliquer l'épithète rythmique, parce que l'unité de ces groupements est indiquée par le renforce-

(1) De là leur définition du rythme : Ῥυθμός ἐστι σύστημα ἐκ χρόνων κατά τινα τάξιν συγκειμένων (Aristide Quint., éd. Meibom, p. 31 ; cp. Bacchius, *ib.*, p. 22, etc.).

(2) Ni l'unité rythmique (mesure, pied, etc.), ni le groupe rythmique ne forment un tout, mais bien une partie d'un tout.

(3) Περίοδος ἣν καλοῦσιν οἱ μουσικοὶ στροφήν (Denys d'Halicarnasse, *De adm. ui dicendi Dem.*, c. L).

(4) Au lieu de sous-membre, on dit aussi *incise* ; mais ce terme a en grammaire un tout autre sens. *Motif* est encore moins bon.

ment d'un temps marqué — au commencement, au milieu ou à la fin — renforcement correspondant à l'importance de la section. Quand il est final ou même initial, il constitue une pause intensive ou accentuelle (1). La pause temporelle et surtout la pause mélodique jouent un rôle au moins aussi considérable. La section rythmique peut être suivie d'un silence, mais ce n'est pas nécessaire (2). Comme elle forme une unité d'une tout autre espèce que les unités rythmiques, elle n'est aucunement forcée de coïncider avec celles-ci : elle peut commencer et finir n'importe où, au beau milieu d'une mesure ou d'un pied, par exemple, tout aussi bien qu'au commencement ou à la fin. Quand on la définit par le nombre des mesures ou des pieds qu'elle contient, on entend presque toujours simplement le nombre des temps marqués (principaux). Toute section rythmique complète et bien délimitée constitue un *mètre* (3).

Il est absolument indispensable que la fin d'un morceau soit indiquée avec une netteté parfaite, *unmistakeable*. Autrement, nous continuons à attendre le retour du temps marqué, et comme il ne revient plus, noüs avons la sensation de quelque chose d'inachevé, d'incomplet. Cette sensation, en dehors même de toute considération purement esthétique, est vraiment pénible. Quand on ne nous prévient pas, la nuit, que nous sommes arrivés au bout de l'escalier, notre pied continue à s'élever et à s'abaisser suivant le rythme adopté, et je ne sais lequel est le plus désagréable de ce faux mouvement en lui-même ou de la surprise qui nous saisit et nous désoriente un instant.

Dans une suite de sections rythmiques, il suffit d'indiquer ou le commencement ou la fin de chacune.

Renforcements métriques.

§ 123. Ainsi, comme le rythme du chant repose sur le temps marqué, nous renforçons le premier de chaque section ou le dernier. C'est là ce qu'on peut appeler un *renforcement métrique,* puisqu'il sert à déterminer le mètre. Suivant qu'il est initial ou final, la marche de l'ensemble est décroissante ou croissante. A ce point de vue, chaque peuple se conforme d'ordinaire à l'accentuation de sa langue. Aussi les auteurs allemands ne parlent-ils guère que de séries décroissantes. Dans nos chansons populaires, c'est plutôt le dernier temps marqué, celui de la rime, que nous tendons à faire surtout ressortir (4). En réalité, il y a toujours en principe un renfor-

(1) J'appelle pause tout phénomène phonétique qui sert à indiquer la fin d'une division linguistique, métrique ou musicale (v. Ire Partie, § 145 et 81, 111, 128).

(2) Le silence, à lui seul, ne constitue pas une pause (v. *ib.*, § 145).

(3) Les anciens distinguaient entre le mètre et le rythme, c'est-à-dire entre la section rythmique et la suite indéfinie des unités rythmiques. V. Aristote, *Poétique*, c. 4 ; Aristide Quint., éd. Meibom, p. 49 ; Quintilien, *Institut.*, IX, c. 4 ; Charisius, *Gramm. lat.* (Keil), I, p. 289 ; Saint-Augustin, *De Musica,* c. 3 ; Diomède, *Gramm. lat.*, I, p. 474 ; *Fragmenta Parisiana, Gramm. lat.*, VI, p. 631.

(4) Il en est de même dans notre diction poétique : le renforcement si marqué de la fin du vers, de la rime, frappe et choque les Allemands, les Anglais et les Scandinaves.

cement initial et un renforcement final, dont le premier ou le dernier l'emporte sur l'autre — le premier sans doute en général, parce qu'on a plus de souffle et d'énergie en attaquant une section qu'en la terminant (1). Presque toujours ils sont tous les deux bien sensibles dans la période, dont il importe de marquer nettement le commencement et la fin (2). C'est surtout dans les phrases, dans les membres et dans les sous-membres que l'un d'eux s'atténue considérablement par rapport à l'autre (3). On ne remarque bien ces phénomènes que dans la musique des instruments à percussion, tels que le tambour (4) et les castagnettes, ainsi que dans les danses, les marches et les chansons populaires, où le rythme a autant de valeur que la mélodie, sinon davantage (5). Dans la musique savante, où bien souvent le rythme s'affaiblit, il n'est pas rare que les renforcements métriques s'effacent plus ou moins, pour laisser le champ libre aux *nuances* expressives, aux *accents pathétiques*. La forme même du dessin mélodique entraîne d'ordinaire un renforcement médian, qui éclipse fréquemment celui du commencement et de la fin. On recommande en général de terminer la mélodie piano, pour rendre la chute moins brutale ; en pareil cas, le renforcement final est à peine marqué. Il est vrai que bien souvent il se transporte plutôt en grande partie sur l'avant-dernière forte : il y a ainsi dans l'effort expirateur du renforcement final une diminution graduelle, qui donne mieux l'impression du repos. C'est là une forme de cadence rythmique.

Cadence rythmique.

§ 124. Dans un morceau à quatre temps, par exemple, la *cadence ryth-*

(1) Avec mon exposé, qui se fonde sur mes expériences, concordent les explications souvent décousues de divers musicographes que je vais citer dans cette note et dans les suivantes. Mathis Lussy : — Le commencement et la fin d'un rythme [= phrase musicale] sont marqués 1° par deux *ictus* [= renforcements métriques], l'un au commencement et l'autre à la fin ; 2° par un seul ictus au commencement ou à la fin ; 3° par un ictus « au commencement et seulement à la fin d'une strophe » [= période] (*Le Rythme musical*, 2e éd., Paris, 1884, p. 5 et suiv.). — « Car toujours le temps fort qui suit l'anacrouse prend l'ictus » (*ib.*, p. 14). — « Plus la *coupe métrique* est forte, plus il faut de force » (*Expression musicale*, Paris, 1874, p. 140). — « Plus une phrase est énergique, plus sa note finale masculine est forte » (*ib.*, p. 61). M. Lussy constate en ces termes que le renforcement initial se prépare dès l'anacruse : « La première note de chaque rythme est forte, quelle que soit la place qu'elle occupe dans la mesure ou le temps » (*Rythme mus.*, p. 84). On sait que l'anacruse se chante assez souvent sur la tonique.

(2) Notez que dans les terminaisons masculines, c'est-à-dire les plus fréquentes de beaucoup, le renforcement tombe sur la tonique, et « qu'en règle générale la musique moderne fait entendre la tonique sur le premier temps fort du commencement » (Helmholtz, *l. c.*, p. 315).

(3) D'après M. Lussy (*Rythme mus.*, p. 89), il ne doit pas y avoir de renforcement à la fin des sous-membres (« incises »), même dans les danses et les marches. J'en ai pourtant trouvé.

(4) La *Nouvelle Méthode de Tambour* de Dureau, Paris (sans date), ne parle pas des renforcements métriques, mais on y voit que toute batterie se termine par un son fort (v. p. 13 et suiv.). Il suffit d'écouter une batterie de tambours pour observer qu'il y a un renforcement métrique au commencement de chaque section et à la fin. Le dernier est moins intense dans les marches, afin de ne pas indiquer une fin véritable, c'est-à-dire une halte.

(5) « Que dans les danses et les marches les notes finales soient marquées avec énergie, cela va de soi » (M. Lussy, *Expression mus.*, p. 61).

mique est *pleine*, *tintante* ou *tronquée*, suivant que la forte secondaire de la dernière mesure est séparée par une faible de la forte principale, la suit immédiatement ou est remplacée par un silence. Elle est en outre *masculine* ou *féminine*, suivant qu'elle se termine par une forte (principale ou secondaire) ou par une faible (1). La cadence rythmique peut donc présenter au moins six formes : cadence pleine masculine, (2), cadence pleine féminime, , cadence tintante masculine, , cadence tintante féminine, , cadence tronquée masculine, , cadence tronquée féminine (3). Les terminaisons féminines sont beaucoup plus rares que les masculines, surtout dans les langues germaniques, telles que l'anglais. Ce que bien souvent on appelle improprement de ce nom n'est autre chose qu'une cadence tintante masculine. La cadence rythmique n'indique pas par elle-même la fin d'une section ; elle lui donne seulement un caractère spécial. Elle ne peut la marquer que par le renforcement de la forte principale.

Pauses temporelles.

§ 125. Par suite de la tendance que nous avons à prolonger les sons forts, le renforcement métrique entraîne une pause temporelle, qui porte sur le temps entier et souvent sur toute la mesure ; nous savons, d'ailleurs, que la durée est un des facteurs de l'énergie totale du son et qu'elle le fait aussi ressortir en l'imposant davantage à notre attention. En s'arrêtant plus longtemps sur la dernière note que sur les précédentes, on contribue sans doute à donner une impression d'arrêt, de repos. Cette pause temporelle est presque toujours indiquée dans la notation à la fin des périodes, où elle est naturellement plus considérable qu'ailleurs. Elle subsiste quand disparaît la pause intensive et représente alors à elle seule le renforcement métrique. La faible finale, qui à la fin de la période se chante sur la tonique, participe d'ordinaire à la pause temporelle et peut même la recevoir à l'exclusion de la syllabe précédente, quand celle-ci est naturellement brève et non prolongeable (4).

(1) « La dernière note d'un rythme féminin est faible, doit être enchaînée à celle qui la précède et délicatement enlevée en même temps que celle-ci » (M. Lussy, *Expression mus.*, p. 61).

(2) La note finale peut avoir plus ou moins de valeur. Ce ne sont là, d'ailleurs, que des types généraux. Il ne faut pas oublier que dans les mesures ternaires, le troisième temps est moins faible que le deuxième. Dans certaines métriques on distingue une terminaison masculine monosyllabique et une terminaison masculine dissyllabique, suivant que le temps fort final comprend une syllabe ou deux (v. Ire Partie, § 250, Rem.).

(3) Ces formes se trouvent aussi dans les mesures intérieures ; elles en représentent le *remplissage*.

(4) « La mélodie a différents moyens de marquer ses repos : 1° par une note plus longue que celle qui la précède » (Reicha, *Traité de mélodie*, Paris, 1814, p. 11, note). — « Plus la dernière note d'un rythme masculin [= phrase masculine] a de valeur [= durée], plus elle doit être forte » (Lussy, *Exp. mus.*, p. 61. M. Lussy, qui parle de l'interprétation d'une mélodie écrite, renverse naturellement le rapport de cause à effet). — « Le grand accent [= renforcement métrique principal] tombe sur l'ictus initial quand le rythme commence par une grande valeur ;

La pause temporelle qu'on emploie le plus souvent à la fin des périodes, dans les chansons populaires de tous les pays, consiste dans la prolongation de la dernière forte principale pendant une mesure simple. Il en résulte une cadence tintante ou tronquée, presque toujours masculine, par exemple $\dot{\perp}$ $\perp$ ou $\dot{\perp}$ (cp. § 106, fin).

Pauses et cadences mélodiques.

§ 126. Tout chant a pour fond de son dessin mélodique un ensemble de notes apparentées de très près par leurs harmoniques, c'est-à-dire la tonique, la dominante ou supradominante (quinte supérieure), la sous-dominante ou infradominante (quarte supérieure ou quinte inférieure) et la médiante (tierce supérieure). La plus importante est la tonique, qui donne au morceau tout entier ou au fragment sa tonalite particulière. On est donc porté à mettre aux renforcements métriques celle de ces notes qui correspond à leur importance relative. C'est ainsi que le renforcement métrique initial tombe en général sur la tonique (1); le dernier, presque toujours. Toujours la période se termine par la tonique, qui seule nous donne la sensation de quelque chose d'achevé, de complet : en effet, elle coïncide avec le son fondamental qui domine l'ensemble des sons ou plutôt leur sert de base commune; elle est comme le centre où ils convergent tous ; elle les rappelle tous par ses harmoniques, elle les résume tous dans un accord discret (2). Ce n'est pas tout encore : entre les diverses terminaisons possibles, le chant n'emploie que celles qui par la faiblesse des intervalles, presque toujours un demi-ton ou un ton, augmentent encore cette sensation d'achèvement, le mouvement de descente et de montée s'atténuant ainsi pour arriver au repos final. Pour la même raison, c'est l'intonation descendante qui est de beaucoup la plus fréquente (3). La sensation de repos tient dans les deux cas à ce que l'effort phonateur et l'impression auditive dimi-

il tombe sur l'ictus final quand le rythme se termine par une grande valeur » (*id.*, *Rythme mus.*, p. 8. Même observation). — D'après Czerny (*l. c.*), il y a un rallentando :... « 2° Quand on sépare une phrase de la mélodie ; 3° sur les notes longues bien accentuées ; 5° après une pause [= silence] ; 11° à la fin des traits qui terminent une cadence ». — Cp. aussi I[re] Partie, § 111. On parle déjà des pauses temporelles dans la *Commemoratio breuis de tonis* (x[e] siècle), attribuée à Hucbald, et Guy d'Arezzo († 1050) est plus précis encore : « tenor uero, id est mora ultimae uocis, qui in syllaba quantuluscumque, est amplior in parte [= membre], diutissimus in distinctione [= phrase] » (*Micrologus*, cap. XV). — La pause temporelle peut être prolongée par un silence (v. p. 110, note 2).

(1) Dans les *Chants populaires pour les Écoles*, par MM. Bouchor et Tiersot (7[e] éd., Paris, 1905), 14 mélodies sur 36 commencent de la sorte ; 55 sur les 114 airs anglais du *Song Book*, par John Hullah (Golden Treasury Series, Londres, 1892) : en tout 69 sur 150. Le dernier livre contient quelques mélodies anciennes dans l'un ou l'autre des modes que le plain-chant a en partie conservés jusqu'à nos jours (n[os] III, IV, XVI, XIX, XC, XCVII). D'après Helmholtz (*l. c.*, p. 357), on ne peut douter que ces modes doivent être considérés comme des gammes essentielles ; j'en traite donc la *finale* comme une tonique.

(2) Cette observation s'applique moins bien à l'hypate des Grecs et à la *finale* du plain-chant (v. I[re] Partie, § 132).

(3) Cp. I[re] Partie, § 128 et 129.

nuent d'intensité, au moins relativement : la tension des cordes vocales se modifie très peu, et d'ordinaire en se relâchant, après avoir passé par des sauts plus ou moins brusques et considérables ; il en est de même de la fréquence des vibrations sonores. Des nombreuses cadences mélodiques, ou cadences proprement dites, qu'il trouvait dans la langue usuelle, le chant n'a conservé que les cadences qui laissent dans l'âme une impression d'harmonie calme et reposante. Quand l'intervalle dépasse un ton, ce qui est rare et par suite irrégulier, c'est un des intervalles de l'accord parfait (tierce ou quinte juste) (1).

§ 127. Pour classer les cadences en régulières et irrégulières, parfaites et imparfaites, je ne me fonde sur aucun principe esthétique — comment en établir un ? — mais sur leur fréquence dans les mélodies que j'ai dépouillées (2). Les cadences régulières parfaites sont par ordre d'importance : (A) médiante, sus-tonique, tonique (du type mi ré do) (3) ; (B) tonique, sensible, tonique (do_2 si do_2) (4) ; (C) tonique, sus-tonique, sensible, tonique (do_2 $ré_2$ si do_2) (5). Parfois elles se varient par la répétition d'une note (6) ou en se combinant entre elles (7). Moins parfaites sont les suivantes : (D) sous-dominante, sus-tonique, tonique (fa ré do) (8) ; (E) sus-dominante inférieure, sensible, tonique (la si do_2) (9). Au dernier rang viennent : (F) tonique, sus-tonique, tonique (do ré do) (10) ; (G) dominante inférieure, sus-tonique, tonique (sol $ré_2$ do_2) (11) ; (H) dominante inférieure, sensible, tonique (sol si do_2) (12) ; (I) sus-tonique, sensible, tonique ($ré_2$ si do_2) (13) ; enfin, les autres groupes formés avec les terminaisons sus-tonique,

(1) Je ne parle ici, naturellement, que des chansons populaires.

(2) V. p. 119, note 1 (je mettrai un astérisque au chiffre qui se rapporte au *Song Book*). — Une fois mon dépouillement terminé, j'ai fini par trouver une liste des cadences mélodiques, dans le vieux livre de Reicha (*Traité de mélodie*, Paris, 1814, p. 11). Elle confirme mes résultats. C'est en vain que j'en ai cherché une dans les ouvrages plus récents, en vain que je me suis renseigné auprès des musiciens : on ne s'occupe que des cadences harmoniques.

(3) Nombre des exemples dans mes deux recueils : $11 + 25^* = 36$. Dans les formules types, mi représente mi naturel ou mi ♭. Les termes tonique, médiante, etc., sont peu exacts dans le cas des six chansons citées en parenthèse à la note 1 de la page 119. — Je ne m'occupe que de la cadence finale du morceau.

(4) $2 + 13^* = 15$ (2 indique seulement que la note appartient à la gamme supérieure).

(5) $1 + 9^* = 10$.

(6) Dans la cadence A, par exemple, $1 + 12^* = 13$ cas de répétition de la tonique, 1^* de la sus-tonique, 1^* de la médiante et de la sus-tonique, 5^* du dernier groupe de deux notes (mi ré do ré do).

(7) Par exemple A + B ($1 + 8^* = 9$) ou A + C (2^*). On trouve B intercalé entre A et la répétition des deux dernières notes de cette cadence : mi_2 $ré_2$ do_2 + si do_2 + $ré_2$ do_2 ($2 + 1^*$). En tenant compte de toutes ces variétés, on trouve que 84 chansons sur 150 se terminent par une cadence régulière parfaite, à savoir 59 par mi ré do et 25 par si do_2.

(8) $3 + 11^* = 14$.

(9) $6 + 4^* = 10$.

(10) 4^*. Cette cadence se trouve aussi, paraît-il, dans le chant du rossignol (v. Wundt, *Völkerpsychol.*, I, I, p. 256.

(11) 2^*.

(12) 4^*.

(13) 1^*.

tonique (ré do), ou sensible, tonique (si do_2) (1). Les cadences irrégulières mettent avant la tonique la médiante (2), la dominante (3) ou, beaucoup plus rarement, la sus-dominante inférieure (la do_2) (4). Le tableau ci-dessous montrera mieux la fréquence de ces formes dans les 150 chansons que j'ai étudiées à ce point de vue. Les chiffres romains les classent d'après leur nombre, ceux de droite en ne tenant compte que des deux dernières notes, ceux de gauche en se fondant sur trois au moins.

I	mi ré do	59			79 ré do	I	121
III	fa ré do	14					
VIII^a	do ré do	4					
XI^a	sol $ré_2$ do_2	2					
II	do_2 si do_2	15			42 si do_2	II	
IV^a	do_2 $ré_2$ si do_2	10					
IV^b	la si do_2	10					
VIII^b	sol si do_2	4					
XVI^a	$ré_2$ si do_2	1					
XVI^b	la_2 si do_2	1					
XVI^c	do_2 mi_2 si do_2	1					
IV^c	*mi ré do ré* mi *do*	3	10		16 mi do	III	
	fa . . . . *ré* mi *do*	2					
	do . . . . *ré* mi *do*	2					
	mi . . . . *ré* mi *do*	2					
	sol . . . . *ré* mi *do*	1					
VII	*mi ré do* sol mi *do*	1	4				
	mi ré . . sol mi *do*	1					
	ré . . sol mi *do*	1					
	la . . sol mi do	1					
XI^b	fa mi do		2				
X	. . . . fa sol do	3	7 sol do		11 sol do	IV	
XI^c	. . . . *ré* sol *do*	2					
XI^d	*do ré* mi mi sol sol *do*	2					
XVI^d	do_2 si la sol do_2		1	4 sol do_2			
XVIe	. . . . fa sol do_2		1				
XVI^f	. . . . *si* sol *do_2*		1				
XVI^g	*mi_2 $ré_2$ do_2* sol_2 sol sol do_2		1				
XI	sol la do_2			2	2 la do_2	V	

(1) Par exemple, la_2 si do_2 (1*), do_2 mi_2 si do_2 (1*), etc. — 121 chansons sur 150 se terminent par une cadence régulière.

(2) Ré mi do, 3 + 5* = 8 ; avec redoublement de la médiante, 1* ; de la tonique, 1* : c'est-à-dire 10 en tout. — Sol mi do (1 + 3*). — Fa mi do (1 + 1* = 2). — En tout, 16 cadences.

(3) Fa sol do (1 + 2* = 3). — Ré sol do (2). — Mi sol sol do (1 + 1* = 2). — Autres cas : 1 + 4*. — En tout, 11.

(4) Cadence plagale : 2*.

Si nous ajoutons aux 121 cadences absolument régulières les 19 cadences régulières interrompues par la médiante ou la dominante, telles que *mi ré* mi *do* ou *ré* sol *do*, nous arrivons au chiffre de 140 sur 150 : il n'en reste plus que 10 de complètement irrégulières.

Remarque. — On peut se demander si la préférence accordée aux deux formes sus-tonique + tonique (ré do) et sensible + tonique (si do_2) n'est pas due à l'influence des cadences harmoniques : 1°, accord parfait ou de septième ou de neuvième de dominante + accord parfait de la tonique (cadence authentique) (1) ; 2°, (accord parfait de la tonique) + accord parfait de la sous-dominante ou infradominante + accord parfait de la tonique (cadence plagale) (2). Étant donnée la manière dont se résolvent les notes de l'avant-dernier accord (celui de dominante ou de sous-dominante) (3), ainsi que la nécessité de terminer la mélodie sur la tonique, l'harmonie ne permet à la partie supérieure que les cadences suivantes : ré do, si do_2, sol do, sol do_2 (cadence authentique) ; (sol) la do_2 (cadence plagale). La terminaison mi do ne peut se produire que par anticipation de la tierce de la tonique pendant l'avant-dernier accord (4), anticipation d'autant plus admissible qu'elle tombe ici sur un temps faible ou la partie faible d'un temps. La cadence doit alors présenter presque toujours à sa partie supérieure la forme (do) ré *mi* do, moins souvent sol *mi* do et fa *mi* do ; cette dernière ne saurait guère se rencontrer dans les chansons anciennes, puisque l'accord de septième ou de neuvième de dominante ne s'emploie régulièrement que depuis Monteverde, ce lointain précurseur de Wagner (fin du XVIe siècle). Or, comme le montre le tableau précédent, la médiante n'intervient en effet que dans ces combinaisons, en général comme une interruption de la cadence régulière : mi ré *mi* do, mi ré do ré *mi* do, fa ré *mi* do, do ré *mi* do, mi ré *sol mi* do, ré *mi* do, sol *mi* do, fa *mi* do. Ainsi s'expliquerait, et par l'harmonie et par la nécessité de terminer la période sur la tonique, non seulement la limitation des cadences mélodiques à celles que j'ai relevées dans mes 150 chansons, mais encore leur fréquence respective (5). Cette hypothèse soulève plusieurs objections. Par quel mystère l'harmonie aurait-elle exercé pareille influence sur des mélodies populaires ? On peut alléguer qu'elles ont été composées soit par des « clercs » ou des musiciens préocupés de l'accompagnement, soit par des gens du peuple enclins à imiter les modèles que ceux-ci leur fournissaient. Mais il est peu probable que le peuple s'en soit tenu aux mo-

(1) Sol si $ré_2$ (sol_2) ou sol si $ré_2$ fa_2, ou sol si $ré_2$ fa_2 la_2 + do mi sol (do_2).

(2) (Do mi sol do_2) + fa la do_2 (fa_2) + do mi sol (do_2).

(3) 1° la sensible (si) se résout sur la tonique (do_2), la septième de dominante (fa_2) sur la médiante (mi_2), la neuvième de dominante (la_2) sur la dominante (sol_2), les autres notes sur n'importe laquelle du dernier accord, ré sur do, etc. — 2° Il n'y a pas de résolution à proprement parler, et l'on procède comme on veut, la sus-dominante la montant de préférence à do_2 ou bien descendant à sol ou à do.

(4) Il y a anticipation quand on fait entendre pendant un accord une ou plusieurs notes de l'accord suivant, une seule d'ordinaire, et sur un temps faible ou la partie faible d'un temps. On en rencontre fréquemment des exemples dans les œuvres de J. S. Bach et de Händel, *surtout aux terminaisons*.

(5) Cette explication pourrait même s'appliquer aux trois dernières notes. La cadence, en effet, est souvent préparée par un des accords suivants : second renversement de l'accord parfait de la tonique (sol do *mi do*), l'accord parfait de la sous-dominante (fa *la do fa*), l'accord de quinte ou de septième du second degré dans son premier renversement (fa *la ré* ou *do fa*), la suspension de la tierce par la quarte dans l'accord de la dominante (sol *do* ré sol).

dèles des musiciens s'il n'y avait pas été poussé par une tendance spontanée. En tout cas, l'harmonie n'a pu intervenir dans les musiques anciennes ou modernes où elle est inconnue : dans la musique grecque, dans le plain-chant, dans les mélodies écossaises et irlandaises, etc. Les cadences mélodiques y sont pourtant les mêmes, autant du moins que j'en puis juger (1). Je m'en tiens donc à l'explication que j'ai donnée au § 126. La vérité, il me semble, est précisément l'inverse de la supposition que j'ai exprimée au commencement de cette remarque : comme les cadences mélodiques ont existé de tout temps et que l'harmonie est née de l'accompagnement, il est infiniment probable que les cadences harmoniques ont pour base première les cadences mélodiques. De là viennent entre elles les correspondances que j'ai signalées. (2)

§ 128. Les phrases, les membres et les sous-membres se terminent presque toujours sur une des notes de l'accord parfait de la tonique ou de la dominante, moins souvent par la septième ou la neuvième de dominante. On trouve donc aussi la tonique à cette place. Ce qui l'empêche en pareil cas de donner l'impression d'une fin complète, c'est bien souvent qu'elle tombe sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps fort ; c'est aussi que la pause temporelle est peu marquée — la notation ne l'indique presque jamais, sauf pour les phrases ; c'est enfin que la clausule n'a pas la même forme, du moins en général, que celle des périodes. Les phrases, cependant, se terminent d'ordinaire par une cadence, mais de préférence par une des moins parfaites, des moins régulières, souvent aussi par une cadence rompue, c'est-à-dire suivie de la sus-tonique, ou de la sensible, etc. Les membres et les sous-membres finissent presque toujours par une demi-cadence : (1° régulière) sous-dominante (diézée), dominante (fa sol); tonique, sus-tonique (do ré); tonique, sensible (do_2 si); médiante, sus-tonique (mi ré) ; sous-dominante, médiante, (fa mi) ; sus-tonique, médiante (ré mi) ; dominante, sous-dominante (sol fa) ; tonique, dominante (do sol) ; — (2° irrégulière) dominante, médiante (sol mi); médiante, dominante (mi, sol) ; dominante, sensible (sol, si) ; sus-tonique, sensible ($ré_2$ si) ; etc. (3). La demi-cadence, comme on le voit, n'a pas de forme bien précise.

La rime finale.

§ 129. On indique aussi la fin des sections rythmiques par la répétition

(1) On peut les représenter par les formules que j'ai données dans ce paragraphe. Il importe peu que l'intervalle désigné par médiante — sus-tonique, ou sensible, — tonique, etc., varie légèrement avec le mode. De même que médiante signifie pour nous médiante majeure ou médiante mineure, nous pouvons entendre, en parlant de musique grecque, sus-tonique dans le sens de sus-tonique lydienne ou de sus-tonique dorienne, sensible dans le sens de sensible lydienne ou de sensible dorienne, etc.

(2) En imposant peu à peu la réduction des modes à deux, l'harmonie a simplifié le sens des formules données plus haut : seul, le nom de médiante y a une double signification, médiante majeure ou médiante mineure. — C'est à cela, je crois, que s'est bornée son influence sur la forme des terminaisons mélodiques. Il va sans dire qu'il ne faut pas étudier ces dernières dans les partitions : elles n'y ont aucune importance ; les cadences harmoniques y sont tout.

(3) Cp. Reicha, *l. c.*, p. 11 et planches.

d'un son ou de plusieurs, répétition qui les rattache en outre en une section rythmique d'ordre supérieur. Tantôt c'est une simple assonance, comme dans nos chansons de geste et dans les romances espagnoles ; tantôt c'est une rime complète, comme dans nos chansons modernes. Comme elle coïncide avec le renforcement final, ou tout au moins avec le dernier temps marqué (v. *Première Partie*, § 263, 4°), elle aide à le faire ressortir, aussi bien que par là même elle est mise en relief. Assonance ou rime complète, elle représente une tonique d'une autre espèce, surtout quand elle se répète plusieurs fois. Il importe donc que par son timbre elle donne la tonalité du sentiment exprimé (1).

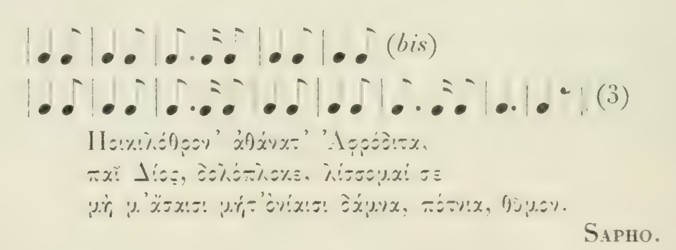
Le dessin rythmique.

§ 130. L'unité des sections est indiquée par le *dessin rythmique*, quand elles présentent toutes le même. On a, par exemple, dans telle chanson d'Anacréon :

◡ ◡ – ◡ – ◡ – –

Φέρ' ὕδωρ, φέρ' οἶνον, ὦ παῖ,
φέρε δ' ἀνθεμεῦντας ἡμῖν
στεφάνους, ἔνεικον, ὡς δὴ
πρὸς Ἔρωτα πυκταλίζω (2).

Par son dessin rythmique, la strophe ou couplet représente une section rythmique d'ordre supérieur ; c'est le cas de la strophe saphique, de la strophe alcaïque, etc.



Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος, δολόπλοκε, λίσσομαί σε
μή μ' ἄσαισι μήτ' ὀνίαισι δάμνα, πότνια, θῦμον.

SAPHO.

Le dessin mélodique.

§ 131. L'unité de la section est aussi constituée par le *dessin mélodique*(4).

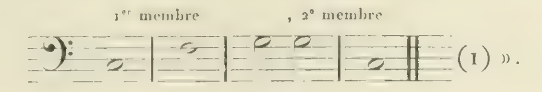
(1) V. Ire Partie, § 272 et 31 et suiv. Cp. l'intéressante étude de M. Maurice Grammont dans son livre sur le *Vers Français* (p. 194-214).

(2) Cp. le dessin rythmique de l'exemple *x*'' du § 9 : – ◡ ◡ – ◡ – ◡ – – (on remarque que la valeur de la dernière note est indifférente — ἀδιάφορος).

(3) Les deux mesures simples de la forme ♩ ♩ s'unissent en mesure composée ; la seconde peut se changer en ♩ · ♩ · (– –).

(4) Cp. M. Lussy, *Rythme*, p. 55.

Ainsi, « une quantité innombrable de phrases mélodiques se rapportent à une formule qu'il importe de connaître tout d'abord. C'est celle-ci :



(1) ».

On voit que la phrase mélodique reproduit en général la marche ordinaire de la phrase parlée, avec son intonation suspensive (ascendante) et son intonation conclusive (descendante) (2); à la première correspond en outre une demi-cadence, à la seconde une cadence. Comme on est porté par des causes physiologiques à proportionner l'intensité à la hauteur, aussi bien qu'à prolonger les sons en raison de leur force, il existe une tendance à chanter le premier membre crescendo-ritardando et le second decrescendo-accelerando (3). Cette tendance peut amener, mais pas nécessairement (4), la suppression au moins partielle des renforcements initial et final de la phrase musicale. Il ne subsiste plus que le renforcement final du premier membre et le renforcement initial du second, si bien que l'unité de la phrase est marquée par ce double renforcement médian. Très souvent, surtout quand la division en deux membres n'est pas nette, il se concentre sur une seule note, qui est à la fois la plus aiguë et la plus forte de la phrase. Accentuation et intonation, comme c'est presque la règle dans la langue usuelle, présentent une forme circonflexe. C'est le résultat de cette loi qui régit tout effort, tout mouvement, et dont Aristote avait déjà constaté l'effet dans le chant (5).

Le dessin homophonique ou harmonique des timbres.

§ 132. Les différentes parties d'une section peuvent être rattachées entre

(1) Félix Clément, *Méthode d'Orgue*, Paris, 1894, p. 82. La division en membres n'est pas indiquée.

(2) V. Ire Partie, § 127, 129, 131.

(3) 1° crescendo-decrescendo : « Il faut employer les *crescendo*... dans les passages ascendants... Il faut employer les *decrescendo*... dans les passages descendants » (M. Lussy, *Expression*, p. 139). — 2° ritardando-accelerando : « Le ritardando est employé... 8° sur les crescendo bien attaqués (Czerny, *l. c.*). — « De là chez le musicien la disposition à presser et la nécessité de ralentir sur les passages à contexture uniformément *descendante*. Si dans cette sorte de passage, l'exécutant, sollicité à presser, ne retient pas le mouvement, il court risque d'être précipité avec une rapidité vertigineuse » (M. Lussy, *Expression*, p. 117). — Il va sans dire que l'expression peut tout changer ; elle peut nous porter à l'accelerando en même temps qu'au crescendo, au ritardando en même temps qu'au decrescendo : « *L'accelerando* est employé dans une *marche ascendante*. Il annonce de la passion et de l'*agitation* » (Czerny, *l. c.*). « Le rallentando est employé : 6° sur le *diminuendo* d'un passage gai et rapide » (*ib.*). Cp. ce que j'ai dit du rythme du cœur (§ 85 et *Add.*). — Il ne faut pas oublier que bien souvent, par une illusion d'acoustique, le crescendo nous semble accompagné d'une accélération quand le mouvement ne change pas, et que d'autre part nous ne percevons pas le ralentissement qu'il comporte en général (v. § 62).

(4) Comme il ressort des notes 1 et 5 de la page 117.

(5) Διὰ παντὸς τοῦ φερομένου ἡ κατὰ μέσον κίνησις σφοδροτάτη, ἀρχομένου δὲ καὶ λήγοντος μαλακωτέρα *Probl.*, XIX, 35). V. Ire Partie, § 127 et IIIe Partie, § 204, etc.

elles par la rime intérieure, l'assonance ou l'allitération ; j'en ai cité des exemples divers dans la Première Partie (§ 276). Ces homophonies sont mainte fois soulignées dans le chant par l'emploi de certaines notes, surtout des notes fondamentales de la mélodie. Il existe des jeux de timbre encore plus complexes. L'assonance et l'allitération croisées sont des plus simples :

I *c*ome from *h*aunts of *c*oot and *h*ern
TENNYSON, *The Brook*.

On peut aussi grouper les parties de la section par l'opposition de deux timbres vocaliques, surtout quand elle est mise en relief par l'allitération ou la consonance :

I slip, I slide, I gloom, I glance
Ib. (1).

Enfin, on peut avoir recours à des correspondances plus discrètes, à une *harmonie vocalique* : tantôt on n'emploie que des timbres clairs ou des timbres sourds, tantôt on les fait alterner ou on les oppose d'un membre à l'autre. Ex. :

With l*i*sp of l*ea*ves and r*i*pple of r*ai*n
SWINBURNE, *Atalanta in Calydon*.

Outre l'allitération (*l*, *l* ; *r*, *r*), la consonance (lis*p*, ri*pp*le) et l'assonance (l*i*sp, r*i*pple), on remarque dans ce vers l'emploi exclusif de timbres clairs au temps marqué.

Dans le suivant, les fortes présentent tour à tour un timbre grave [*oŭ,a:*] et un timbre aigu [*i, e*] :

And the r*o*se like a N*y*mph to the b*a*th addr*e*st.
SHELLEY, *The Sensitive Plant*.

Pour bien ressortir, il faut que ces effets soient mis en relief par le temps marqué, et à leur tour ils contribuent par là même à souligner le rythme intensif, à indiquer le groupement des sons en sections rythmiques. Dans le chant, le dessin mélodique les rend aussi parfois plus sensibles en s'y adaptant et il y gagne pour son compte en netteté. Ainsi, le rythme intensif, la mélodie et le timbre se combinent pour faire de la section rythmique un tout solidement organisé, pour lui donner une individualité bien nette (2).

Les silences.

§ 133. La pause est donc intensive, temporelle, mélodique et parfois indiquée par la rime ou l'assonance. Plus elle est importante, mieux elle se

(1) V. Ire Partie, § 272.

(2) On en verra un exemple dans la IIIe Partie, § 335. — Sur les jeux de timbre, bien que je sois loin d'admettre toutes les conclusions de M. Maurice Grammont, je renvoie encore à son livre sur le *Vers Français*, p. 321-386. — Cp. aussi Ire Partie, § 272 et 273.

prête à une reprise d'haleine et admet un silence, qui la fait naturellement ressortir (1). Mais ni la reprise d'haleine ni le silence ne constituent par eux-mêmes une pause : ils peuvent tout aussi bien suggérer une suspension qu'une conclusion (2) ; ils n'ont plutôt aucune signification précise. Alors qu'ils manquent parfois entre les phrases, on en trouve jusqu'à l'intérieur des sous-membres, par exemple dans la valse de *Roméo et Juliette*. Pour la continuité du rythme, il est préférable que la durée du silence entre en ligne de compte dans la durée de l'unité rythmique où il se trouve, c'est-à-dire que le chanteur se conforme exactement à la notation. Mais ce n'est aucunement indispensable, surtout entre deux phrases : comme notre attention est prévenue par la pause finale ou semi-finale qu'une phrase vient de se terminer, elle ne s'attend pas forcément à une nouvelle phrase, elle ne s'attend pas à entendre revenir le temps marqué au moment fixé par le genre et le mouvement précédents du rythme ; nous ne serons pas plus désagréablement surpris d'une légère interruption dans la continuité du rythme que nous ne le sommes au même endroit d'une modulation rythmique proprement dite, c'est-à-dire d'un changement de genre ou de mouvement. Après une pause intérieure, cette interruption surprend davantage, mais sans trop choquer. Ailleurs qu'après une pause, elle nous trouble. Aussi s'en sert-on quelquefois pour produire certains effets : le silence devient alors expressif. Je n'ai pas à l'étudier à ce point de vue, puisque ici je ne m'occupe aucunement de l'expression.

Le sens.

§ 134. Il doit y avoir coïncidence parfaite, du moins en principe, entre les divisions logiques du texte et les sections rythmiques ; celles-ci ne doivent pas enjamber l'une sur l'autre. A moins qu'il n'ait en vue un effet particulier, pathétique ou comique, l'enjambement n'est dans le chant qu'une maladresse.

La phrase et la période.

§ 135. Nous avons vu que l'alternance binaire est de beaucoup la plus fréquente dans le rythme intensif (§ 104 et suiv.). De même que la mesure simple contient le plus souvent deux temps ou deux syllabes et la mesure composée deux mesures simples, c'est le membre de deux mesures, la phrase de deux membres et la période de deux phrases qui se rencontrent le plus souvent dans le chant. La première phrase de la période s'appelle *antécédent* ; la seconde, *conséquent* ou *séquence*. Le *séquence* est *parfaite* quand elle reproduit exactement le dessin mélodique et rythmique de l'antécédent (3).

(1) Cp. p. 110, note 2, et p. 118, note 4.
(2) Cp. Ire Partie, § 145.
(3) Il y a séquence parfaite dans le texte quand un vers ou membre de vers se répète. Nous en avons des exemples dans plusieurs de nos rondes enfantines : « Su' l'pont du Nord un bal y est donné » (*bis*), et ainsi de tous les vers. Les anciens chants populaires de la Finlande, dont

La phrase peut contenir deux membres de trois mesures (1) ou trois membres de deux mesures. Elle peut comprendre un seul de ces membres ou bien combiner un membre de trois mesures avec un de deux, mais c'est assez rare (2). La période peut embrasser d'une à cinq phrases. Dans le système anapestique du théâtre grec et dans la laisse de nos chansons de geste, elle en aligne un nombre souvent démesuré (3).

Mais revenons à la forme la plus simple et la plus fréquente, la période de deux phrases. Elle forme une strophe ou couplet, dont chaque phrase comprend deux membres de quatre mesures simples ou de deux mesures composées (4). Souvent deux de ces strophes s'unissent en une strophe composée.

§ 136. Les divisions supérieures à la période échappent à la perception directe, à moins qu'elles ne soient signalées par un refrain mélodique ou verbal, par des modulations mélodiques ou rythmiques réservées à cet usage (5), par un changement de rime, comme dans les laisses de nos chansons de geste, par une combinaison différente des rimes (6), par l'agencement des rimes dans le morceau tout entier, comme dans nos sonnets, nos ballades et autres poèmes à forme fixe (7). Autrement elles n'apparaissent qu'à l'examen réfléchi.

§ 137. Les musiciens grecs reconnaissent les mêmes sections rythmiques que nous (8). Ils définissent la phrase ou la période, περίοδος, soit par le nombre de ses membres, κῶλα, soit par le nombre de ses mesures, βάσεις, monopodies ou dipodies : 1°, περ. δίκωλος... περ. πεντάκωλος ; 2° δίμετρον,

Lönrot a recueilli un grand nombre dans son *Kalévala*, se chantaient à peu près de la même manière : un premier chanteur chantait les vers un à un, et un second les répétait au fur et à mesure ; mais tantôt il les modifiait quelque peu, tantôt il se contentait d'en exprimer la pensée fondamentale sous une forme nouvelle. Ainsi que dans notre ronde « Ah ! mon beau château ! », mais avec plus de variations de l'antécédent au conséquent, le vers et sa répétition exacte ou approchée formaient une période musicale. Faut-il voir dans ce genre de *séquence poétique* l'origine du *parallélisme*, si fréquent dans certaines littératures et presque obligatoire dans la poésie hébraïque ?

(1) Cp. la mesure à 6/8.

(2) Cp. la mesure à 5/8.

(3) Dans la laisse d'*Aucassin et Nicolette*, dont nous avons la musique, il y a au moins trace d'une division binaire : les vers sont groupés deux à deux par la mélodie, excepté le dernier, qui correspond au parémiaque (v. éd. Bourdillon, Londres, 1897, p. 4 et 6). Mais cette division est souvent contrariée par le nombre impair des grands vers.

(4) Cp. § 106. La phrase, en pareil cas, est une *phrase carrée*. On appelle aussi *musique carrée* celle qui emploie uniquement des phrases ou membres de phrase de quatre mesures.

(5) Par exemple par un changement de mesure ou de pied, par un changement de mètre (alexandrin au lieu d'octosyllabe, etc.).

(6) Par exemple, *aabccb* après *ababcc*, *yzy z* à la fin d'un morceau en *rime tiercée* (*terza rima*).

(7) Ces poèmes se sont d'abord chantés.

(8) La musique grecque ne semble pas admettre la terminaison féminine à la fin des phrases : il faut lire ⊔̇ ⏑̇ et ⊔̇ ⏑̇, non –̇ ⏓ et –̇ ⏑. On sait que la fin de la période, et souvent de la phrase, est indiquée par la tolérance de l'hiatus et par la συλλαβὴ ἀδιάφορος (*syllaba anceps*) ; celle-ci rend la scansion croissante impossible (cp. § 112 et Ire Partie, § 243).

τρίμετρον, τετράμετρον, ἑξάμετρον(1). Ils la nomment μέτρον ou στίχος, quand elle se compose soit d'un κῶλον πεντάποδον ou ἑξάποδον, soit de deux κῶλα τρίποδα ou τετράποδα(2) ; στίχος « vers » ne se rapporte qu'à l'écriture et signifie que le texte verbal de la période ou de la phrase peut tenir en une seule ligne. Plus courte ou plus longue, ce n'est pas un *vers* : plus courte, elle s'appelle encore μέτρον; plus longue, elle constitue un ὑπέρμετρον.

§ 138. Ni la notation grecque ni la nôtre n'indiquent le phrasé, c'est-à-dire la division du chant en sections rythmiques. Quelquefois, cependant, on emploie à cet effet les signes de ponctuation : le point représente une pause finale (fin de période) ; le deux-points, une pause semi-finale (fin de phrase) ; la virgule, une pause médiane ou coupe (fin de membre ou de sous-membre) ; le point-virgule, une coupe principale ou césure.

Les mètres.

§ 139. Toute section rythmique constitue donc un mètre ou une partie de mètre complet. Le mètre représente une portion délimitée et organisée du rythme indéfini (3). Le rythme est déterminé par le retour du temps marqué à intervalles égaux : cette définition ne donne qu'une série d'unités rythmiques sans fin. Le rythme peut bien se différencier en plusieurs espèces par le tempo, c'est-à-dire par le retour plus ou moins rapide du temps marqué, par l'énergie et les nuances, c'est-à-dire par l'intensité absolue et relative des sons forts et des sons faibles, par la subordination d'un ou de deux temps marqués au précédent ou au suivant, par la marche croissante ou décroissante, par l'alternance binaire ou ternaire, par le genre, par le remplissage des mesures (4). Mais si à ces divers points de vue il ne variait jamais ou variait sans ordre au cours du chant, nulle part on n'aurait l'impression d'un commencement, d'un milieu ou d'une fin, nulle part l'impression d'un tout complet et organisé en parties harmonieuses. C'est au mètre qu'on la doit.

Pour que le mètre soit perceptible comme tel, il faut qu'il se répète (5). Aussi doit-on en réalité le définir ainsi : la forme commune à laquelle se ramènent plusieurs sections rythmiques. Celles-ci constituent de la sorte un *rythme métrique*, plus ou moins complexe et composé : ce peut être un rythme d'intensité, de durée, de syllabes, de timbre et même

(1) Λέγεται ἑξάμετρον ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν βάσεων (*Schol. Hephaest.*).

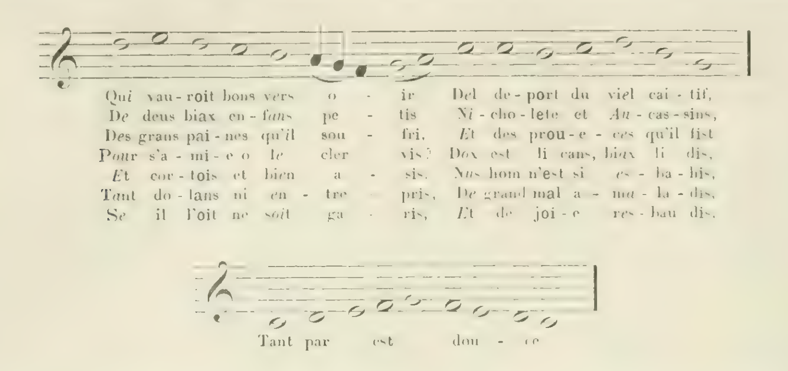
(2) Le membre se définit par le nombre de ses mesures simples ou pieds, πόδες : Aristoxène le regarde en effet comme une mesure composée, ποὺς σύνθετος.

(3) Τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι, φανερόν (Aristote, *Poétique*, c. 4).

(4) Par remplissage de la mesure, j'entends la manière dont les temps en sont répartis entre un certain nombre de sons (et de silences). Les cadences rythmiques (v. § 124) donnent autant d'exemples de remplissage.

(5) Cp. § 2 fin,

de hauteur. Prenons, par exemple, une laisse d'*Aucassin et Nicolette* (1) :



Tous les vers, à part le dernier, ont la même durée ; ils contiennent le même nombre de syllabes (VII) et de temps marqués (IV), par conséquent aussi de mesures simples remplies de la même manière (2) ; ils se terminent sur la même assonance [*i*] ; ils présentent de deux en deux la même mélodie, si bien qu'ils s'unissent deux à deux en une phrase dont la fin est signalée par une demi-cadence (3) ; au bout de sept phrases pareilles — excepté sous le rapport de la matière linguistique — une phrase plus courte et terminée par une cadence parfaite indique la fin de la laisse, de la période hypermètre. Les laisses, ces mètres composés, forment à leur tour par leur répétition un rythme métrique d'ordre supérieur, un rythme strophique ; celui-ci est d'autant plus complexe, dans notre *chantefable,* que le récit en prose alterne avec le chant en vers monorimes. Il est pourtant bien simple encore par comparaison aux strophes ou couplets d'une chanson populaire, telle que *Le bon roi Dagobert,* et surtout d'un morceau plus artistique, tel que la *Marseillaise,* pour ne rien dire des Odes de Pindare.

Bien que la mélodie souligne les formes du rythme, surtout les pauses, elle lui est extérieure. Aussi ne fait-elle pas réellement partie du mètre. Elle s'y applique et le met en relief ; mais tandis qu'il reste invariable, ou à peu près, elle peut changer à chaque instant, souvent dans la même chanson, presque toujours d'une chanson à l'autre.

Les mètres sont traditionnels, pour la plupart, et d'ordinaire assez peu nombreux. Aussi les reconnaît-on facilement. Il est rare qu'on en crée d'entièrement nouveaux. On se contente en général de modifier les anciens. On en adopte parfois d'étrangers.

(1) Je cite les paroles et la musique d'après l'éd. de M. Bourdillon, Londres, 1897, p. 4-6 et 158. J'indique les temps marqués principaux par des caractères gras, les autres par des italiques. Je n'ose le faire pour le dernier vers. Le rythme des autres est sans doute ∸ ᴗ ∔ ᴗ ∸ ᴗ ∔ (∧) plutôt que ∸ – ∔ – ∸ – ∔ (∧). Cp. p. 98, note 2.

(2) Aux deux dernières mesures, il y a une différence mélodique entre les vers impairs et les pairs.

(3) Il y a enjambement entre les phrases 3 et 4, 4 et 5. En général, les phrases n'enjambent pas (v. Bourdillon, *l. c.*, p. 159).

Presque toujours les mètres admettent certaines variations. Dans beaucoup de mètres grecs, par exemple, ♪♪ peut se remplacer à certains endroits par ♪♪♪ ou par ♪. ♪.., quelquefois par ♪. ♪♪ ou même par ♩♩, etc. Dans le chant moderne, ces substitutions sont devenues de plus en plus fréquentes et de plus en plus variées ; la phrase ne peut plus guère se définir que par le nombre des mesures (1). Dans la *mélodie continue*, enfin, la phrase régulière a disparu, il n'y a plus de mètre véritable : les sections rythmiques subsistent bien ; mais comme elles varient sans cesse de forme et de longueur, elle ne forment pas chacune un tout nettement perceptible et reconnaissable, une unité. Le rythme est libre. Aussi n'y a-t-il guère d'inconvénient à prendre un livret en prose (2). Cette musique est tout l'opposé de la musique grecque et même de la musique populaire moderne, dont le rythme est presque toujours extrêmement régulier, rigoureusement métrique.

(1) Cp. § 122 et Ire Partie, § 21.
(2) V. par exemple, *L'Attaque du Moulin*, de Bruneau, etc.

CHAPITRE V

ORIGINE ET ÉVOLUTION DES MÈTRES POÉTIQUES

§ 140. Les mètres de la poésie se sont formés en même temps que ceux du chant. Toute section rythmique de ce dernier comporte un certain nombre de mesures et de sons, avec certaines pauses et certaines cadences, ainsi qu'une intensité et une durée déterminées pour chaque son en particulier. Il est évident que, suivant la phonétique de la langue, le nombre, l'accentuation et la quantité des syllabes doivent y correspondre peu ou prou, aussi bien que la longueur des phrases grammaticales et leurs divisions. Ainsi naît le vers ; en se répétant, il devient mètre, ou plutôt nous ne reconnaissons comme vers que ceux qui présentent un mètre connu. Les vers servent ensuite de base aux mètres du chant.

J'ai montré comment notre sens du rythme en a dégagé les formes, dans le chant, des éléments qu'il trouvait dans chaque langue ou plutôt qu'il y avait lui-même développés avec le concours des lois physiologiques (1). C'est ainsi qu'une *nursery rhyme* anglaise et un hymne grec peuvent présenter exactement le même rythme, exactement le même mètre (2) :

⏑ ⸗ ⏑ – ⏑ ⸗ ⏑ –, ⏑ ⸗ ⏑ – ⏑ ⸗ ⏓.

Mais le rythme et le mètre, à ce qu'il semble, sont nés là de l'accent et ici de la quantité (3). Aussi est-ce l'accent ou la quantité, suivant la langue, qui sert de base au rythme et qui par suite est soumis dans le vers à certaines règles. Il y a donc une *versification accentuelle* et une *versification quantitative*.

Mais il n'est pas sûr que les mètres poétiques soient toujours nés comme je viens de l'exposer. Quand l'accent ou la quantité se modifie dans une

(1) V. § 104 et suiv.

(2) V. § 9, exemple, x et x'. Il y a deux légères différences entre ces exemples particuliers : l'anacruse du premier membre a disparu dans la *nursery rhyme*, et ♪ ♪ est remplacé par ♪. ♪. dans une mesure simple de l'hymne grec.

(3) V. § 104 et suiv.

langue, cette transformation peut simplement entraîner une accommodation différente de la matière linguistique aux mètres musicaux déjà existants. En pareil cas, les vers ne se forment pas avec le chant, mais sur le chant. C'est ce qui arrive aussi quand on accommode sa langue à des mètres musicaux empruntés de l'étranger.

Nous avons donc à étudier : 1° les divers systèmes de versification ; 2° les évolutions de la versification qu'entraînent les évolutions de la langue ; 3° l'emprunt de mètres étrangers.

A. — LES DIVERS SYSTÈMES DE VERSIFICATION.

§ 141. Toute versification repose à l'origine sur l'accommodation des syllabes au rythme du chant. Pour comparer plus facilement les divers systèmes, nous pouvons choisir partout celle des sections rythmiques qui est la plus répandue et qui apparaît la première, non seulement dans chaque langue, mais encore dans chaque nouvelle forme de versification : la phrase musicale ou le membre de quatre mesures simples à alternance binaire (Ff), plus exactement de quatre temps marqués (principaux ou secondaires). Nous atteindrons encore plus de précision, si nous nous en tenons à cette variété, qui est sans doute la plus fréquente :

f F f F f F f F

Chaque mesure simple contient deux parties rythmiques, une forte (F) et une faible (f), qui tantôt sont toujours égales (♩♩) et forment deux temps, tantôt régulièrement inégales (♩♪ ou ♪. ♪), tantôt irrégulièrement égales ou inégales (♩♩, ♩. ♪, ♩.. ♬, ♩♩., ♩♩..; ♩♩, ♩♩, ♩. ♪.; ♩. ♪, ♩♩.; etc.). Nous savons que par suite de notre tendance à prolonger les fortes, c'est la deuxième forme qui domine.

1° Versification syllabique.

§ 142. On peut se contenter de mettre à chaque partie de la mesure une syllabe quelconque. Le vers n'a donc rien de réglé que le nombre des syllabes, qui est fixé par le nombre des parties de mesure contenues dans la section rythmique et qui le fixe en même temps. La versification est alors purement syllabique, comme celle des Perses. Dans les schémas, je mets une barre (|) devant le temps marqué, comme en musique, et une ligne de points (⋮) devant le temps marqué secondaire des dipodies ; je représente par x une durée indéterminée et attribuée à une syllabe quelconque :

x | x x ⋮ x x | x x ⋮ x
jaþ hē puþrō us zaiata (1)
Avesta, *Yasna*, *Ha* 9, 4.

(1) « Qu'il lui naît comme fils ». — Pour les textes en langue étrangère (autre que le grec),

C'est à bon escient que je dis durée indéterminée : rien n'indique : 1° si chaque syllabe remplit un temps ; 2° si la forte vaut le double de la faible ; 3° si elles ont une durée proportionnelle à leur durée dans la langue usuelle, etc. Dans les deux premiers cas, le chant défigurerait la quantité ; dans le troisième, il n'y aurait entre les deux parties de la mesure ni égalité ni rapport simple et constant (1). C'est la troisième forme qu'il faut probablement regarder comme primitive. Mais on a dû tendre de bonne heure aux autres, surtout à la deuxième.

2° Versification quantitative.

§ 143. Par suite de notre tendance à prolonger les sons forts, certaines langues attribuent à la partie forte de la mesure une durée longue et une syllabe longue ou prolongeable, à la partie faible une durée brève et une syllabe brève ou non prolongeable (2). La versification est alors quantitative. Il y en a d'incomplètement quantitatives, comme celle du sanskrit :

x | x x ┊ x x | ᴗ ┊ x (3)
'sa 'id dē'vēṣu gacchati (4)
Rigvéda, I, i, 4,

et de complètement quantitatives, ou à peu près, comme celle du grec ancien :

ᴗ | – ᴗ ┊ – ᴗ | – ᴗ ┊ – (5)
Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει
EURIPIDE, *Tr.*, 544.

Le perse, le sanskrit et le grec ancien n'avaient pas à tenir compte de leur accentuation intensive, qui était aussi variable que sans doute faible et se rattachait d'ailleurs à la quantité (6). Quant à l'intonation fixe, le *ton*

j'emploie la translitération usuelle. Toutefois, j'indique le *ton* ou intonation fixe par un accent placé avant la syllabe tonique, la quantité en mettant dans tous les cas le signe - au-dessus des voyelles longues. — Sur le mètre, v. Allen, Kuhn's *Zeitschrift*, XXIV, 558 et suiv.

(1) Il en est souvent ainsi dans notre musique (v. § 11, 113 fin et 117 fin). Cette irrégularité n'a donc rien d'inadmissible.

(2) V. *Ire Partie*, § 109.

(3) Dans les schémas de cette espèce, _ indique aussi que la durée de deux temps premiers (= ᴗᴗ) est attribuée à une syllabe longue ou prolongeable ; ᴗ, que la durée d'un temps premier est attribuée à une syllabe brève ou non prolongeable. — Les trois quarts des dimètres védiques les plus anciens présentent la forme x _ x _ x _ ᴗ x (v. Arnold, *Vedic Metre*, p. 165 et 170), et un tiers la forme x _ ᴗ _ ᴗ _ ᴗ x (v. *ib.*, p. 150). Le rythme fondamental est donc bien « ïambique ».

(4) « Celui-là certes arrive aux dieux ».

(5) V. Christ, *Metrik*, 2e éd., p. 351. La forme ordinaire est x | _ ᴗ ┊ _ x | _ ᴗ ┊ x. En tout cas, la dernière syllabe de la période est indifférente.

(6) V. § 104.

ou προσῳδία, ils n'avaient pas à s'en préoccuper au point de vue du rythme (1).

3° Versification accentuelle.

§ 144. D'autres langues, au contraire, ont une intensité fixe, l'accent : elles cherchent à le faire coïncider avec le temps marqué, et réciproquement. Il n'est pas nécessaire, en général, que la syllabe forte soit énergiquement accentuée ; il suffit que la syllabe faible soit moins accentuée ou plus inaccentuée (2). La versification est alors accentuelle. Il y en a d'incomplètement accentuelles, comme celle de l'ancien français, où l'accent et le temps marqué ne coïncident forcément qu'à la fin du vers et, dans certains mètres, à un autre endroit (3) :

x ⋮ x x | x x ⋮ x x | x (4)
Granz fu li *dols*, *fort* marri*menz* (5)
Passion du Christ, v. 5,

et de complètement accentuelles, comme celles de l'allemand et de l'anglais :

x | x x ⋮ x x | x x ⋮ x
Thō drúhtīn Krist gibóran uuard (6)
Otfrid, I, xvii, 5a,

þe lūtel foul haþ hire wyl (7)
Alysoun (Chanson).

4° Versification tonique.

§ 144 *bis*. Comme les mots simples de la langue chinoise sont tous des monosyllabes, elle n'a pas d'accent lexicologique, mais seulement un accent

(1) Mais les Grecs en tenaient compte dans la mélodie. V. *Ire Partie*, § 140, 2°, et, pour plus de détail, Crusius, *Philologus*, LII, p. 183 et suiv., LIII (Ergänzungsheft), p. 113 et suiv. ; Wackernagel, *Rheinisches Museum*, LI, 304 et suiv ; Vendryes, *Traité d'accentuation grecque*, Paris, 1904, p. 26 et suiv.

(2) Pour l'anglais, v. *Ire Partie*, § 180 et suiv.

(3) Le rythme de nos vers primitifs est attesté par celui des imitations étrangères, allemandes, anglaises et scandinaves.

(4) x représente une durée indéterminée et attribuée à une syllabe longue ou brève mais plus accentuée que les voisines. On sait que nos premiers octosyllabes étaient masculins et avaient un accent obligatoire à la quatrième syllabe. Le rythme en était sans doute ternaire, comme celui des hymnes latines (v. plus loin).

(5) Les syllabes accentuées dans la prononciation usuelle sont imprimées en italiques.

(6) C'est Otfrid lui-même qui a mis un accent sur les fortes principales : comme les musiciens grecs et les musiciens modernes, il ne note en général que les deux temps marqués principaux (cp. § 115).

(7) La cadence tintante des vers 2, 3, 4, 5, 6 et 7 semble indiquer une division en dipodies décroissantes.

syntaxique (v. Première Partie, § 67). Cet accent, nous en avons vu quelques exemples, change régulièrement de place sous l'influence du rythme (v. *ib.*, p. 54, note 2, et 59, note 1). Il est sans doute trop variable et peut-être aussi trop faible pour servir de base à la versification (1). En tout cas, on n'en tient pas compte dans le vers, où le temps marqué revient simplement de deux en deux syllabes, les fortes n'étant indiquées que par leur place. La versification chinoise est donc syllabique, comme celle des Perses, mais elle est en outre tonique : l'emploi des *tons,* ou intonations fixes, est réglé par le rythme et sert par là même à le marquer (2).

Les Chinois attachent à chaque mot simple, c'est-à-dire à chaque syllabe, un ton particulier. La nature et le nombre de ces tons varient avec le dialecte et avec l'époque. A Pékin, par exemple, on n'en connaît aujourd'hui que quatre : égal haut (¯), égal bas (_), ascendant (′), descendant (‵) (3). Mais partout et toujours ils se ramènent à deux grandes classes : intonation égale (¯ et _), intonation inégale (′ et ‵). Aux syllabes paires du vers ou de l'hémistiche, qui sont fortes, l'intonation est alternativement égale (-) et inégale (ı), ou inversement ; aux syllabes impaires, qui sont faibles, elle est indifférente (+). Ex. :

+ ┊ — + | ı . + ┊ ı + — .
[_*liŋ* ¯*tsaĭ* ‵*ji:* ′*tĭen,* ‵*pu:* ′*ʒaò* ‵*pu:* ¯*tʃiŋ* .] (4).

Il y a ici alternance de l'intonation 1° entre les deux fortes de chaque hémistiche, 2° entre les deux fortes principales [′*tĭen,* ¯*tʃiŋ*], 3° entre les deux fortes secondaires [¯*tsaĭ,* ′*ʒaŏ*]. Quant à l'unité du vers, elle est déterminée, non seulement par ce schéma tonique et par le sens, mais encore

(1) Il a échappé à l'observation des Chinois, au moins en grande partie. V. Wade et Hillier, *A progressive Course... of Colloquial Chinese,* Chang-haï, 3e éd., 1903, I, p. 9 (4. Rhythm).

(2) V. P. A. Zottoli, *Cursus Litteraturae sinicae,* Chang-haï, t. III, 1880, p. VII, et t. V, 1882, p. 434 et suiv. ; R. de la Grasserie, *Métrique chinoise, Revue de Linguistique,* 1893 ; Fr. Kühnert, *Ueber den Rhythmus im Chinesischen, Wiener Sitzungsber.,* 1896. — M. Kühnert est le seul auteur qui donne quelques renseignements sur le rythme du vers chinois. Les autres ne s'occupent que des tons. On ne parle pas davantage du rythme dans les études parfois très détaillées qu'on a publiées sur la musique chinoise (v. Zottoli, *l. c.*, t. II, p. 65-70 ; Amiot, *Mémoires concernant les Chinois,* t. VI, Paris, 1780 ; Ambros, *Geschichte der Musik,* t. I, 3e éd., Leipzig, 1887, p. 510-529).

(3) Le ton égal bas, tout en conservant son nom, s'est changé en ascendant haut ; il se distingue du ton ascendant en ce que la voix part d'une note plus aiguë et monte d'une manière égale (v. Arendt, *Handbuch der nordchines. Umgangssprache,* I, Stuttgart et Berlin, 1891). Pour plus de clarté, je conserve le signe — . Le ton rentrant a disparu du pékinois, qui le remplace par l'un des quatre autres, comme dans [′*ku:*] « os, charpente osseuse » et [_*kø*] « excellent, extraordinaire » ; quand c'est par un ton égal, celui-ci se transforme dans les vers en ton descendant — on verra tout de suite pourquoi.

(4) « When the heart is enlightened by a spark of the æthereal intelligence, there is neither perturbation nor alarm » (Davis, *The Poetry of the Chinese,* 2e éd., Londres, 1870, p. 9). — Je donne la prononciation de Pékin, en me fondant sur le dictionnaire de W. Williams et, pour le ton de [*pu:*, *ji:*], sur la *Grammar of the Chinese Colloquial Language* de J. Edkins (Chang-haï, 1857 et 1864).

et surtout par la rime finale et par la prédominance du dernier temps marqué.

L'alternance de l'intonation aux syllabes fortes, c'est-à-dire à celles qui attirent surtout l'attention et agissent le plus efficacement sur la sensibilité, contribue à la valeur émotionnelle du rythme intensif, en la nuançant, et constitue par elle-même un rythme mélodique composé et varié (1). Le chant conservait sans aucun doute à l'origine et conserve probablement encore aujourd'hui ce rythme mélodique, soit qu'il reproduise exactement dans sa mélodie l'intonation parlée, comme chez les Ewe, soit qu'en la développant il en respecte au moins les caractères essentiels, comme chez les Grecs anciens (v. Première Partie. § 140, 2°, surtout p. 111, note 1). C'est dans ce sens que M. Ambros comprend le conseil de l'empereur Chun à son ministre Koueï, l'un des créateurs de la musique chinoise : « Il faut que la musique suive les paroles » (2).

Rem. — Les octosyllabes chinois se groupent régulièrement quatre par quatre, présentant dans un même quatrain la même rime de timbre et de ton, au moins d'ordinaire, et par conséquent le même schéma tonique (3). Plus anciens peut-être sont les distiques, qui s'unissent d'ailleurs très souvent deux à deux, comme dans la tençon rapportée par W. Schott (*Über die chinesische Verskunst*, Berlin, 1857, p. 75). Le quatrain ou le distique commence fréquemment par une description (v. *ib.* et surtout le *Ché-King*). Quatre vers de quatre pieds, antécédent objectif et conséquent subjectif, ce sont bien là les caractères de la strophe populaire, d'abord chantée et dansée, que nous rencontrons dans tous les pays (v. § 106, fin).

Le vers de huit syllabes, le vers primitif de la Chine (v. le *Ché-King*), ne s'emploie plus depuis des siècles dans la poésie littéraire. En revanche, il s'est introduit dans la prose élégante, où il apparaît à chaque instant sous une forme plus ou moins régulière (v. Zottoli, *l. c.*, t. V. p. 49 et suiv. ; J. Edkins, *Progressive Lessons in the Chinese Language*, 4e éd., Chang-haï, 1881, p. 101 ; Kühnert, *l. c.* p. 30 et 34) : la rime est d'ordinaire absente, mais le rythme est en général bien marqué (fFf**F**, fFf**F**, ou fFf**F**, f**F**fF), et l'on s'efforce de faire alterner les intonations des fortes exactement d'après le schéma que j'ai donné ci-dessus. Ex. :

[ʹthi: _tshaĭ ˋtʃəŋ ˋta:, ʹku: ˋko ˋtʃyn _tshəŋ] (4)

Ce schéma complexe n'était pas obligatoire dans les anciens vers, et nous pouvons même supposer que le rythme mélodique primitif était plus simple :

(1) On trouve dans la diction du vers anglais des exemples de rythme mélodique tout à fait analogues (v. *IIIe Partie*, § 387).

(2) Ambros, *l. c.*, p. 513. Mailla, dans son *Histoire générale de la Chine* (I, Paris, 1777, p. 93), traduit le texte d'une manière plus vague : « Que vos vers expriment votre intention, et que la musique y soit analogue ». — Les historiens chinois font remonter le règne de Chun à 2255 av. J.-Chr. (?).

(3) Les Chinois regardent chaque hémistiche comme un vers et voient dans la strophe un huitain. Cp. *Ire Partie*, § 225, sur le *fornyrđislag* de l'*Edda*.

(4) « Habitus formâ insignis, neruorum robore praestans » (Zottoli, *l. c.*, t. V, p. 698-9). Ce schéma se retrouve dans la phrase suivante, qui rime avec la première. Les autres sont plus longues, mais également symétriques et rimées. On n'a pas affaire à de la prose, mais à des vers libres.

+ — + | , + — — + | (1). C'est ce que semble indiquer le vers habituel de la poésie chinoise, celui de sept syllabes, qui dérive sans doute du mètre ancien (à peu près comme la forme de la seconde partie dans le tétramètre grec et le septénaire anglais tintant dérive de la forme conservée par la première) : + — + | , + — — +. Aujourd'hui, d'ailleurs, le vers régulier de sept syllabes est plus compliqué. Chaque faible, excepté l'anacruse strophique, diffère de sa forte par l'intonation (2), et la strophe présente le schéma suivant :

+ | — —, | | —.
— — | |, + — —.
— — | |, — — |.
| | — —, | | —. (3)

5° Variations métriques.

§ 145. Dans les versifications complètement quantitatives ou accentuelles, on peut sans inconvénient augmenter ou diminuer le nombre de syllabes imposé par le mètre : en effet, la place du temps marqué est indiquée par la quantité des syllabes ou par leur accentuation. C'est ainsi que dans le tétramètre ïambique des Grecs ∸ ◡ peut se remplacer par ∸ ◡ ◡, ∸ – (♪. ♪.), ∸ ◡ ◡ (♪. ♬ ♪), ∸ ◡ – (♪ ♬ ♪.), ∸ ◡ ◡ ◡ (♬. ♬. ♬. ♬.), ∸ (4) ; *x* x, chez Otfrid et Layamon, par *x*xx, *x*xxx, *x*. Les pieds monosyllabiques sont remplis par une syllabe longue ou prolongeable. Voici quelques exemples tirés d'Otfrid et de Layamon (5) :

(*a*) *x* x x (6)
mid uuāru uuilit ther gótes geist... (O. II, xiv, 72[a])
of þēre hūde hē karf enne þwōng... (L. II, 110, 17)

(1) Il est impossible d'en juger : les tons ont dû changer depuis le temps de Confucius ; 800 ans avant notre ère, il n'y en avait encore que trois (v. J. Edkins, *The Evolution of the Chinese Language*, Londres 1887). Il y a, d'ailleurs, des variations dans la disposition et le nombre des rimes ; ainsi, les deux hémistiches riment parfois ensemble, comme cela se rencontre dans les vers anglais de quatre pieds (v. Ire Partie, § 226, etc.). D'après certains passages versifiés de l'antique *Chou-king*, il semble que le vers des Chinois ait tout d'abord été purement syllabique et non rimé, comme celui des Perses. — Sur la strophe ancienne, v. W. Schott, *l. c.*

(2) L'anacruse du pentasyllabe chinois régulier en est la seule syllabe indifférente (v. C. de Harlez, *La Poésie Chinoise*, Paris, 1893, p. 182).

(3) Je tiens ce schéma de M. Liou Fou-tch'eng, répétiteur à l'École des Langues Orientales, qui en outre a bien voulu me lire plusieurs vers chinois et plusieurs phrases de quatre mots du Livre des Mille Caractères (ces phrases de quatre mots se groupent deux à deux, v. Zottoli, *l. c.*, t. II, p. 112 et suiv.). — Comme le mécanisme de la versification tonique est assez peu connu, je n'ai pas cru inutile de donner toutes ces indications, puisées chez divers sinologues ou fondées sur mon observation personnelle.

(4) A l'avant-dernier pied : καθῖσεν ἐγκαλύψας (Aristophane, *Grenouilles*, 911).

(5) Tous les métriciens sont d'accord sur la scansion des vers suivants. — Je cite le *Brut* d'après l'éd. Madden, Londres, 1847, t. II et III.

(6) Chez Otfrid, ordinairement ◡ xx ; _ xx ne se trouve guère qu'au premier pied, 11 fois (ou plutôt 9) seulement au deuxième, jamais ailleurs. ◡ xx est d'ailleurs assez rare en dehors du premier pied (cp. *Ire Partie*, § 315 et suiv., et *IIIe Partie*, § 265, 6°). Ces distinctions ne se rencontrent pas chez Layamon.

(*b*) x x x x (1)
Nu gárauuemes unsih álle... (O. II, iii, 55[a])
heo drōgen heore scipen uppe þe lōnd... (L. 160, 4)

(*c*) —
1° à l'avant dernier pied (2)
in sína zungun scríbit... (O. I, i, 31[b])
ne mihte wē bilæue... (L. 155, 23)

2° à un autre pied
thio hóhun gizíti... (O. IV, viii, 1[b])
on sexisce rūnen... (L. III, 287, 9)

(*d*) redoublement de l'anacruse
Zi thiu mág man ouh ginóto... (O. I, i 9[a])
and after his wīve sende sōnde... (3) (L. II, 169 23)

(*e*) suppression de l'anacruse
Náhtun sih zi nóti... (O. IV, viii, 1[a])
bēoð in ūre lōnde... (L. 155, 1)

§ 146. Dans les versifications purement syllabiques, et même dans celles qui sont incomplètement quantitatives ou accentuelles, la place du temps marqué n'est indiquée que par le numéro d'ordre de la syllabe forte : dans les exemples des paragraphes 142-144 *bis*, comme dans la plupart des cas, il tombe sur les syllabes paires. Aussi le nombre des syllabes est-il fixe.

REMARQUE. — M. Saran ne croit pas qu'Otfrid ait composé ses vers sur une mélodie ni pour être chantés (v. *Über Vortragsweise und Zweck des Evangelienbuches Otfrieds von Weissenburg*, Halle, 1896 ; *Zur metrik Otfrids von Weissenburg*, *Festgabe fur Eduard Sievers*, Halle, 1896, p. 179-204). Il semble pourtant que les expressions d'Otfrid — « ut aliquantulum huius cantus lectionis ludum secularium uocum deleret », par exemple, quoi qu'on en dise — ne sauraient guère laisser de doute. Quant à l'absence occasionnelle de forte coupe logique entre strophes, la ponctuation d'Otfrid montre justement que les quatrains de petits vers se terminaient pour lui par une pause, voire par un silence, et là où le sens s'oppose en principe à cet arrêt, cette ponctuation ne peut être amenée que par la division en strophes (4). On ne manque point de faits analogues : nous savons que même en cas d'enjambement Victor Hugo mettait une pause à la fin de ses vers ; dans *Aucassin et Nicolette*, les deux vers unis par la mélodie sont quelquefois disjoints par le sens (v. p. 130 note 3) ; Otfrid, d'ailleurs, avait dans les odes d'Horace, dans les distiques latins et surtout dans les versets des psaumes, qu'il chantait

(1) Chez Otfrid il n'y en a que 16 exemples (deux fois seulement _ xxx), tous au premier pied (cp. *ib.*). Il y en a davantage chez Layamon.

(2) C'est là que ce pied contracté se rencontre de beaucoup le plus souvent. Cp. p. 138, note 4. Nous savons qu'il en est encore de même en anglais moderne ; j'en ai donné la raison au § 123 fin et *Ire Partie*, p. 290 (cp. *ib.* § 318, 4°, 325, 326, 327, 329, 332).

(3) Cette anacruse tétrasyllabique devait rendre le vers assez difficile à chanter, si réellement il se chantait.

(4) Gascoigne, dans son *Steel Glass*, met ainsi une virgule après la quatrième syllabe du vers pour marquer la césure, que le sens s'y prête ou non.

sans doute fréquemment, maint exemple d'enjambement strophique. Le fait, en tout cas, reste incontestable et incontesté, que pour les contemporains le « vers d'Otfrid » pouvait se chanter et qu'il se chantait : nous en avons la preuve dans les neumes qui se trouvent au-dessus de quelques vers du *Krist* (I, v, 3 et 4, dans le *Palatinus*, v. éd, Kelle, II. Tafel 4), des vers où se rencontrent justement des formes que M. Saran déclare irréductibles au rythme (3 b et 4 a), et au-dessus de tous les vers du chant de St Pierre, dont l'un reproduit exactement un vers du *Krist* (I, vii, 28 ; v. Müllenhoff-Scherer, *Denkmäler*, 3 éd., II, p. 62 et suiv., et Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, Leipzig, 1894, III, p. 178 et suiv.). Non seulement les deux principales objections de M. Saran tombent : les faits sur lesquels il s'appuie fournissent précisément la réfutation de sa théorie. — En revanche, je doute que le *Brut* de Layamon se soit chanté. Je cite ses vers faute d'autres exemples ; mais il s'en trouve d'analogues dans les chansons, on le verra plus loin.

6° Concordance entre le chant et sa matière linguistique.

§ 147. Le rythme du chant s'est donc moulé sur la quantité ou l'accentuation des syllabes, au moins quand elle était bien marquée, ou plutôt il y a eu adaptation réciproque, mais respectueuse en principe de la matière linguistique. Il en est de même au point de vue des divisions rythmiques : la phrase musicale et le vers ne font qu'un, comme le membre de phrase et l'hémistiche (ou le petit vers), aussi bien que la période-phrase et le vers, la période hypermètre et la strophe simple ou composée, etc. A cet égard, il n'a pu se produire de grands changements au cours de l'évolution du chant : il va sans dire que l'enjambement constitue une grosse faute, et que le vers doit se terminer par un mot complet (τέλεια λέξις). La mélodie se modelait aussi sur les intonations naturelles de la langue parlée, dont elle n'a d'abord été qu'une régularisation, une forme simplifiée et perfectionnée : « L'art, a-t-on dit de la musique grecque elle-même, se rapproche ainsi beaucoup plus de la déclamation parlée que de la musique pure (1). » Quant à la musique instrumentale, ses κρούματα ne servaient au début qu'à accompagner le chant à l'unisson ou par des accords très simples (2).

En somme, la poésie règle et domine la musique (3).

7° Séparation des vers et de la musique.

§ 148. Poète et musicien, à l'origine et pendant bien longtemps, c'est

(1) Poirée, *l. c.*, p. 12. — V. sur ce point, *Ire Partie*, § 140, 2°-7°. Cette remarque s'applique aussi à l'habitude de mettre deux notes sur une syllabe longue, comme on l'a fait de tout temps chez les Grecs (pour Eschyle, Pindare, hymnes à Apollon, v. Th. Reinach, *Revue de Métrique*, I, 1, 13 et suiv.), ou même plus de deux notes, ainsi qu'Euripide en a le premier donné l'exemple, non sans soulever des protestations (d'Eschyle et d'Aristophane) : il ne faut pas y voir un nouvel écart entre le chant et la langue parlée, bien au contraire (v. *Ire Partie*, § 125).

(2) Τοὺς δ'ἀρχαίους πάντα πρόσχορδα κρούειν (Plutarque, *De Musica*, c. 28).

(3) Πρωταγωνιστούσης δηλονότι τῆς ποιήσεως (*ib.*, c. 29, fin). Platon avait dit : Τήν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ. (*Rép.* III, Chap. X). Cp. § 144 *bis.*, fin.

tout un : Eschyle et Sapho composaient le texte, la mélodie et l'accompagnement de leurs poèmes, aussi bien que les premiers troubadours et les minnesinger. Mais les progrès de la musique vocale et surtout instrumentale ne pouvaient laisser d'amener une division du travail. Chez les Grecs, par exemple, nous voyons augmenter le nombre des notes, des modes, des genres et des tons ; le dessin mélodique, par suite de l'affinement du sens musical, sans doute aussi par recherche de l'originalité, tend à des formes de plus en plus complexes et plus riches (1) ; on invente de nouveaux instruments, on modifie surtout les anciens en y ajoutant des cordes ou des trous ; l'accompagnement, au lieu de suivre modestement à l'unisson, emploie toutes sortes d'accords, voire dissonants (2), et parfois même un mode autre que celui du chant (3). La musique s'affranchit ainsi de sa subordination à la poésie, pour devenir indépendante et cultivée par des spécialistes, qui peuvent être incapables de concevoir un poème et d'écrire en vers. En revanche, on peut très bien posséder une fantaisie poétique des plus fécondes et un sens du rythme très délicat, être poète en un mot, sans avoir de goût ni même de disposition pour la technique exigée par ces progrès de la mélodie et de l'instrumentation. Force est donc de recourir, en pareil cas, à des musiciens de profession. Tout comme un librettiste moderne et contrairement à l'usage de ses prédécesseurs, Euripide faisait composer la musique de ses tragédies, en partie du moins, par des musiciens tels qu'Iophon et Timocrate d'Argos. On l'en railla. Son exemple n'en eut pas moins des imitateurs ; ce qui était l'exception devint peu à peu la règle (4). Il en a été de même au moyen âge (5), à la Renaissance (6) et de notre temps. Enfin, non seulement le poète ne compose plus la musique de ses vers : il ne les écrit plus pour être chantés, mais simplement lus ou récités.

§ 149. Que deviennent les vers, une fois qu'ils se sont ainsi séparés de la musique, qu'ils existent en dehors du chant ? Dans les versifications accentuelles, le rythme persiste naturellement, tout en perdant peut-être

(1) Comme dans les hymnes à Apollon.

(2) φθόγγοι διάφωνοι. On allait jusqu'à l'accord de seconde (v. Plutarque, *l. c.*, c. 19). On terminait par une consonance (v. Aristote, *Probl.*, XIX, 39).

(3) C'est ce qu'indiquent certains passages de Plutarque, d'Horace, de Gaudentius, etc. Aristote (*l. c.*) trouve déjà la consonance (τὸ σύμφωνον) plus agréable que l'unisson (τὸ ὁμόφωνον). — Plutarque, d'après diverses autorités, attribue les premiers enrichissements *corrupteurs* de la mélodie à Lasos d'Hermione, à Mélanippidès, à Phrynis, à Philoxène et à Timothée ; il les rattache à la *multiplicité des sons des flûtes* perfectionnées et à *la division de la lyre en un plus grand nombre de sons* (*l. c.*, c. 29 et 30). Il semble que dans les deux vers suivants Pratinas (ve s. av. J.-C.) veuille protester contre les empiétements de la musique instrumentale sur le chant et la poésie : ... ὁ δ' αὐλὸς — ὕστερον χορευέτω· καὶ γάρ ἐσθ' ὑπηρέτας (v. Athénée, XIV, 617 d ; cp. *ib.* e).

(4) Les musiciens poètes ne disparaissent cependant pas tout à fait. Au IIe siècle après Jésus-Christ, nous trouvons Mésomède, qui composait, d'ailleurs, dans un style archaïsant.

(5) La plupart des trouvères ont un jongleur, qui chante leurs vers.

(6) Ronsard écrit ses odes et même ses sonnets pour être chantés, mais il en fait composer la musique par Lassus et autres (v. Charles Comte et Paul Laumonier, *Ronsard et les Musiciens du XVIe siècle*, Paris, 1900).

quelque peu de sa régularité au point de vue de la durée des syllabes et même des pieds :

ze vollem lobe haben sol
HARTMANN VON AUE, *Le Pauvre Henri*, v. 35.

Dans les versifications quantitatives, le rythme (intensif) ne peut survivre qu'en partie artificiellement. C'est ce qui est arrivé en grec, où les temps marqués plus ou moins artificiels ne contrariaient pas l'accentuation naturelle de la langue (1).

Dans une versification incomplètement accentuelle, comme l'était à l'origine celle du français, il y a souvent conflit entre le temps marqué et l'accentuation ordinaire (2). C'est celle-ci qui a fini par l'emporter chez nous, malgré sa faiblesse relative, probablement au XVIIe siècle (3). Il en résulte qu'aujourd'hui le rythme de nos vers repose sur l'accentuation ; il n'a plus rien à voir avec le rythme primitif, excepté qu'il est en partie déterminé

(1) Entre le chant et la simple récitation (*καταλογή*), il y avait chez les Grecs une déclamation nettement et fortement rythmée, la *παρακαταλογή*, qui comportait un accompagnement de flûte (Xénophon, *Sympos.*, VI, 3) ou de cithare. V. Christ, *Die Parakataloge, Abh. der bayr. Akad.*, XIII. — Sans parler de la raison générale qui se fonde sur la valeur émotionnelle et l'emploi universel du rythme intensif, il y a au moins quatre raisons particulières pour affirmer que ce dernier s'est conservé chez les Grecs dans le vers récité : 1° le témoignage des anciens (v. p. 12, note 4, et p. 109, note 5); 2° l'admission du spondée aux « places impaires » du trimètre ïambique, admission qui ne peut s'expliquer que par la distinction entre pieds forts et pieds faibles (v. IIIe Partie, § 138); 3° le renversement du sens d'*arsis* et de *thésis* et leur traduction par *sublatio* et *positio* chez les grammairiens latins (v. p. 106, notes 1 et 3); 4° le soin avec lequel les poètes ont toujours fait coïncider l'accent, dès qu'il fut devenu intensif, avec un ou deux des temps marqués principaux (v. § 154 et notes).

(2) Lorsque les Lituaniens récitent leurs *daïnos*, ils ne tiennent pas compte de leur accent, qui est à la fois intensif et mélodique, mais uniquement du temps marqué, et ils ont parfaitement conscience de cette distinction (v. Nesselmann, *Litauische Volkslieder*, Berlin, 1853, p. IX). Les Chinois également, dans la diction poétique, ne tiennent pas compte de l'accent (dynamique), mais seulement du temps marqué.

(3) Peut-être au moment où Molière substituait une diction naturelle à la déclamation de l'Hôtel de Bourgogne. Avant cette réforme, les musiciens ne tiennent compte que des deux accents fixes, qu'ils mettent au temps fort, et les poètes affirment que leur versification repose uniquement sur le nombre des syllabes, la césure et la rime. — Comme on le voit, je ne partage pas l'avis de MM. Wulff (*Skandinavisches Archiv*, I, p. 344), Tobler (Herrigs *Archiv*, C, p. 214), Stengel (Gröbers *Grundriss*, II, p. 1 et suiv.) et Saran (*Der Rhythmus des französischen Verses*, Halle, 1904). Je crains que dans leur analyse auditive du vers français contemporain, ils n'aient été souvent égarés par une double illusion : par l'habitude du rythme suédois ou allemand dans l'alexandrin, par exemple ; par l'idée préconçue de l'alternance binaire, qui a pu substituer un rythme subjectif au rythme réel de nos vers (cp. Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 25). M. Saran a tort de tenir compte des accents secondaires, qui s'effacent pour notre oreille ; il faut scander : Je vi**ens** selon l'us**a**ge — la **loi** nous fut donn**ée** — du **tem**ple orné part**out** — à p**ei**ne un petit n**om**bre [*a ˈpɛːn œ̃ ˌpəti ˈnɔ̃ːb r*] — etc., etc. — Les premiers vers anglais qui m'aient réellement donné l'impression de vers, *The Destruction of Sennacherib*, de Byron, rappellent par le rythme une forme fréquente de notre alexandrin : The Ass**y**rian came d**ow**n like the w**o**lf on the f**o**ld. (Cp. la citation de Leconte de Lisle). Au contraire, les alexandrins anglais ne me disaient rien. Ce double phénomène, que j'ai retrouvé chez plusieurs de mes élèves, ne s'expliquerait pas si M. Saran avait raison.

par la place des accents fixes. Comparez, par exemple, au rythme primitif de l'alexandrin,

x ⁝ x x ⁝ x x | *x* (x), x ⁝ x x ⁝ x x *x* (x) : (1).

le rythme de ce vers :

Le soleil le revêt d'éclatantes couleurs.
LECONTE DE LISLE.

Beaucoup de nos compositeurs tiennent compte de ce rythme nouveau et cherchent à faire coïncider le temps marqué avec l'accent. C'est d'ailleurs ce que recommandent les traités de musique. Nos vers sont pourtant restés syllabiques par ce fait que nous les classons d'après le nombre des syllabes : c'est que le nombre des syllabes, par suite de la place des accents fixes et de l'accentuation propre à notre langue, entraîne certaines combinaisons de pieds et de groupes rythmiques auxquelles nous a habitués la forme traditionnelle de chaque vers. Si un alexandrin commence par x x *x*, je m'attends ensuite à x x *x* ; après x *x*, à x x x *x* ; etc. Par le déplacement de l'accent fixe intérieur, le nombre de ces combinaisons a augmenté dans l'alexandrin de nos jours. Il s'est encore accru dans bien des cas par l'abandon masqué ou déclaré du syllabisme. La plupart des lecteurs et des déclamateurs, se conformant plus ou moins sous ce rapport à la prononciation actuelle de la prose, suppriment un plus ou moins grand nombre des *e* comptés par le poète comme syllabiques. Le syllabisme théorique disparaît ainsi à chaque instant. De là à y renoncer aussi en principe, il n'y a qu'un pas. Quelques poètes l'ont franchi : leur alexandrin libre, si l'on peut encore parler d'alexandrin, présente à tous les points de vue un nombre variable de syllabes.

Cet exemple nous montre comment un mètre peut se transformer pour ainsi dire de lui-même après s'être séparé de la musique. Il est rare que l'on en crée d'entièrement nouveaux qui soient un peu viables : on ne fait guère que modifier les anciens par des coupes, des suppressions, des additions, etc.

Enfin, dès que le vers n'a plus à se terminer avec une phrase musicale, l'enjambement peut s'introduire dans la versification et altérer plus ou moins les mètres primitifs (cp. *Ire Partie,* § 218, 227 et suiv.)

§ 150. Au point de vue même de la métrique, il est intéressant de voir comment s'est développée la musique, surtout dans le chant, après que les poètes eurent cessé de composer la mélodie et l'accompagnement de leurs poèmes.

Les musiciens, à qui en revenait le soin, étaient de plus en plus invités par l'indépendance relative de la mélodie, aussi bien que par sa richesse croissante, à suivre leur propre inspiration, leur propre fantaisie, sans trop songer à l'intonation prosaïque ou poétique des vers. Dès le Ve siècle

(1) Peut-être plutôt : ∪ ⁝ ∪ · ∪ ⏗ (ou ⏗ ⏗) ∧, ∪ ⁝ ∪ · ∪ ⏗ (ou ⏗ ⏗). V. p. 100, note 2.

av. J.-C., si nous nous en rapportons au témoignage tardif de Denys d'Halicarnasse (1), la hauteur des notes est parfois en désaccord avec l'intonation fixe ou προσῳδία (2). C'est même fréquent dans les tragédies d'Euripide (3) : tantôt on chante sur une même note plusieurs syllabes d'intonation différente (4) ; tantôt on intervertit le rapport naturel de hauteur entre deux syllabes du même mot (5). Bref, « la musique subordonne les paroles à la mélodie, et non la mélodie aux paroles, comme on en trouve un peu partout des exemples » (6). Dans les hymnes à Apollon (IIe siècle av. J.-C.) et dans l'inscription de Tralles, dont nous possédons la musique, le compositeur a du moins observé scrupuleusement la règle que M. Th. Reinach formule ainsi : « Dans un même mot, aucune syllabe ne peut porter une note plus aiguë que celle de la syllabe tonique » (7). Mésomède, qui vivait sous Hadrien, ne s'y est pas astreint dans ses hymnes au Soleil et à Némésis (8).

Quant à la durée, d'après Denys d'Halicarnasse, « la musique abrège et allonge les syllabes, souvent de manière à en intervertir la quantité » (9).

§ 151. On peut faire à peu près les mêmes remarques sur le chant moderne. Dans les langues qui ont une intonation fixe, comme le norvégien et le suédois (10), la musique n'en tient guère compte. Il est rare qu'elle ne conserve pas quelque chose de l'intonation générale de la langue, si bien que les airs allemands ressemblent peu aux français et les norvégiens aux danois (11) ; mais il serait souvent difficile de retrouver dans la mélodie l'intonation de la phrase grammaticale ou du vers auxquels elle s'applique.

(1) Ier siècle de notre ère. La musique avait pu être notée.

(2) La syllabe tonique est plus haute d'une quinte environ que les autres (v. *Ire Partie*, § 125).

(3) Denys tire ses exemples d'un passage d'*Oreste* (v. 140 et suiv.), que je cite d'après notre meilleur manuscrit, le *Marcianus* :

Σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης
τίθετε, μὴ κτυπεῖτε...
'αποπρόβατ' ἐκεῖσ', ἀποπρό μοι κοίτας.

(4) ἀρβύλης, par exemple, et Σῖγα, σῖγα, λεπτόν.

(5) Dans τίθετε, la première syllabe se chante sur une note grave ; les deux autres, sur une même note aiguë (notre manuscrit de Denys a τιθεῖτε, mais et cette remarque de l'auteur et la suivante prouvent que c'est là une faute du copiste). Dans κτυπεῖτε, le circonflexe disparaît. Dans ἀποπρόβατ', la quatrième syllabe se chante plus haut que la troisième (je doute qu'il faille lire ἀποπρὸ βᾶτ' — cette prononciation se serait certainement maintenue jusqu'au temps de Denys, soutenue qu'elle était par la musique). — Dans le fragment d'*Oreste* dont nous possédons la musique (v. Jan, *Mus. graec., Suppl.*, p. 6-7), la syllabe tonique se chante moins haut que l'autre ou les autres dans les mots ματέρος, μέγας, βροτοῖς.

(6) *De Comp. Verb.*, 76, 5 et suiv.

(7) *Revue Critique*, 19 nov. 1894.

(8) L'intonation fixe tendait peut-être déjà à se transformer en accent.

(9) *L. c.* Le texte est précis : ὥστε πολλάκις εἰς τἀναντία μεταχωρεῖν. Il semble impossible d'admettre avec M. Alfred Croiset que ce passage « ne s'applique qu'à l'ἀγωγή » (*La Poésie de Pindare*, p. 43, note 2).

(10) V. *Ire Partie*, § 125.

(11) V. *Ire Partie*, § 140, 2°.

Quant à l'accent, nous savons que dans notre ancienne versification il ne coïncidait pas forcément avec le temps marqué. Il en est encore souvent ainsi de nos jours dans le chant. Cette irrégularité ne nous frappe guère, en général, excepté quand le temps marqué tombe sur une finale ordinairement muette, surtout dans un mot de deux syllabes. Quelquefois, l'accent est respecté dans le premier couplet mais fort malmené dans les suivants. Voici comment commencent les deux premières strophes de la *Marseillaise* (le temps marqué est indiqué par des caractères gras, le principal par des italiques gras):

1. Allons, enf***an***ts de la patr***i***e,
   Le jour de gl***oi***re est arriv***é***.
2. Que **veut** cette horde d'escl***a***ves,
   De traîtres, de rois conjur***é***s?

En anglais et surtout en allemand, par suite de la force de l'accent, ces fautes contre l'accentuation usuelle sont beaucoup plus choquantes qu'en français. Aussi les évite-t-on. Il y en a pourtant des exemples. En voici quelques-uns :

Slippers lined choicely for the cold...
MARLOWE, *Come, live with me* (*Song Book*, p. 16).

I sent thee late a rosy wreath
Not so much honouring thee...
As giving it a hope.......
BEN JONSON, *Drink to me* (*ib.*, p. 47).

Catching each flower(1) by the stalk...
As I walked forth (*ib.*, p. 131).

Confound their politics...
. . . .
Th***y*** choicest gifts in store...
. . . .
And ever give us cause...(2)
. . . .
God save the King.

Thür***i***ngens Berge zum Exempel...
CLAUDIUS, *Rheinweinlied* (*Commersbuch*, n° 124).

Kann er nicht fechten mehr...
Altes Kriegslied (*ib.*, n° 22).

Hoch ***i***n den Lüften ***u***nbesiegt...
KÖRNER, *Reiterlied* (*ib.*, n° 40).

D***ie*** hohe Wonne ganz...(2)
Kaiserlied.

(1) *flow* - remplit trois temps.

(2) Mesure à 3/4. Le troisième temps, on le sait, est moins faible que le deuxième.

La quantité est encore bien plus maltraitée que l'accent : « Long vowels must be sung to short notes and short vowels to long notes » (Ellis, *Speech in Song*, p. 128).

Bien qu'il ne puisse guère déplacer les pauses indiquées par le sens, le compositeur ne mesure pas toujours ses sections rythmiques sur celles de la poésie : tantôt il contracte deux pieds en un seul, tantôt d'un seul il en tire deux (1).

Les merveilleux progrès de la musique ont d'ailleurs amené les compositeurs et les exécutants à oublier le rythme pour ne s'occuper que de la mélodie et de l'harmonie. Il en était déjà ainsi chez les anciens du temps de Plutarque (2). A plus forte raison chez les modernes, surtout dans la musique instrumentale. Certains virtuoses du piano semblent ignorer qu'il existe des temps forts et des temps faibles (3).

Il y a chez nous une réaction contre toutes ces négligences, qui nuisent à l'intelligence du texte chanté : reprenant la tradition de Lulli, de Gluck, de Rameau, de Grétry, nos compositeurs cherchent à modeler le rythme musical sur le rythme poétique ; les traités de composition musicale les y engagent et contiennent à cet égard des recommandations détaillées. Chez Wagner, à la fois poète et musicien, la fusion des deux rythmes est presque parfaite, et ils y gagnent tous deux en précision, en force et en beauté.

B. — INFLUENCE DES MODIFICATIONS PHONÉTIQUES SUR LA VERSIFICATION

1° *Le vers indo-européen.*

§ 152. Les transformations d'une langue peuvent entraîner une accommodation différente au rythme du chant, c'est-à-dire un nouveau système de versification. Nous en trouvons des exemples dans l'histoire de plusieurs littératures.

Il résulte de la métrique comparée que dès avant leur séparation en peuples distincts les Indo-Européens employaient un mètre de cette forme :

 (4).

(1) Il en est parfois de même dans la déclamation : cp., au § 12, 2° à 1°.

(2) Οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομελεῖς, οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι (Plutarque, *De Musica*, c. 21).

(3) Sur d'autres causes, qui ont engagé à effacer le rythme pour des raisons esthétiques, v. § 101, fin, et *Ire Partie*, § 93, fin.

(4) Pourquoi on préfère la forme à anacruse, j'en ai donné la raison à propos de l'anglais (*Ire Partie*, § 237). L'anacruse sert de faible au dernier pied du *petit vers* précédent. Il se peut que parfois, régulièrement ou irrégulièrement, elle s'y soit transportée en transformant ainsi le mètre : (cp. *Ire Partie*, § 239). Le rythme devait se décomposer en dipodies décroissantes, comme en grec : la forme des composés indo-européens indique une tendance à l'accentuation décroissante (v. *Ire Partie*, § 72). L'anacruse est presque la règle dans le rythme subjectif rapide (v. Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 26).

Nous avons là, au point de vue musical, une période composée de deux phrases, antécédent et conséquent ; au point de vue poétique, un *grand vers* divisé en deux *petits vers* ou *hémistiches* (1). La versification était d'abord syllabique, comme elle le resta chez les Perses (v. § 142) (2). Puisqu'on n'avait pas d'accent fixe, elle ne pouvait devenir accentuelle, mais seulement quantitative. C'est ce qu'elle devint aussi, incomplètement chez les Hindous (3) et complètement, ou à peu près, chez les Grecs (v. § 143). Sous quelle forme elle se présente chez les Germains, nous le verrons plus tard (4).

Remarque. — Comme le vers de quatre pieds dissyllabiques se rencontre partout (v. § 105 et suiv.), on peut être enclin à supposer qu'il s'est développé spontanément et séparément, non seulement chez chacun des peuples indo-européens, mais encore à chaque transformation nouvelle de sa versification. Mais la fréquence même de ce vers, le plus naturel de tous, nous oblige à admettre qu'il existait chez les Indo-Européens avant leur séparation ; et comme ils n'ont pu cesser de chanter ensuite, il est bien évident que nous devons voir dans les mètres semblables de ces divers peuples une continuation du mètre primitif. Inversement, quand on rencontre chez plusieurs peuples de même race ou chez plusieurs générations d'un même peuple, ce qui revient au même, des formes de langage ou de versification qui peuvent ou remonter à une origine commune ou dériver l'une de l'autre, on ne saurait guère hésiter à conclure qu'il en est bien ainsi, quand même il serait possible, à la rigueur, d'expliquer leur développement isolé par les lois de la psychologie ou de la physio-psychologie. Nous savons que la plupart des peuples désignent le père par les syllabes [*pa*] ou [*ta*]. La grammaire comparée n'en fait pas moins remonter à un même mot indo-européen le sanskrit *tatas*, l'albanais *tatε*, le latin *tata*, le cornouaillais *tat* et le grec τάτα (5) de même que le grec ἄττα, le latin *atta*, le sanskrit *attā*, le gotique *atta*, le vieux haut-allemand *atto*, le vieil irlandais *aite*, l'albanais *at*, l'ossète *äda* et le vieux slave *ot* (*ĭcĭ*) (6). On a d'autant plus le droit d'appliquer la même méthode au vers indo-européen qu'il s'agit d'une forme bien plus compliquée et déjà différenciée dans les plus anciens monuments qui nous restent des différentes langues. Ainsi la prononciation actuelle du magyar *atya* ['ɔcɔ] « père » montre que le mot n'a pas été créé par les Hongrois, mais qu'il existait déjà chez le peuple primitif qui s'est divisé en Hongrois, en Finnois, en Turcs, etc. (7) Pour la même raison, nous ne pouvons nous empêcher de faire remonter à un vers indo-européen, de la forme indiquée plus haut, tous les mètres perses, sanskrits, grecs, latins, germaniques, slaves ou celtiques qui peuvent en dériver.

(1) Peut-être le conséquent se distinguait-il parfois de l'antécédent par une terminaison tintante, comme en grec : ● ● ● | ● ● | 𝅗𝅥 | ● (v. plus bas).

(2) Il me semble difficile d'admettre, avec M. Meillet (v. *Recherches*, p. 185), que la versification de l'indo-européen ait déjà été quantitative : elle ne l'est nettement que chez les Grecs.

(3) Moins incomplètement qu'on ne le croit d'ordinaire. Sur ce point, v. Meillet, *Journal asiatique*, septembre-octobre 1897, et Arnold, *Vedic Metre*.

(4) Je n'ose rien dire des Celtes. Pour les Slaves, v. Usener, *Altgriechischer Versbau*, Bonn, 1886, p. 69 et suiv.

(5) « Mon vieux » (cp. le dano-norvégien *Far*).

(6) Cp. Meillet, *Les dialectes indo-européens*, Paris, 1908, p. 43 et 58.

(7) Finnois *atya* ['*atya*], turc *ata* ['*ata*].

2° Le vers grec.

§ 153. Chez les Grecs, le grand vers primitif se retrouve exactement dans le tétramètre. Par suite de la tendance à prolonger les fortes, ils préférèrent bientôt, au moins au pied fort des dipodies, – ⏑ à – –. Le rythme devint ternaire :

| ♪ ♪ | ♪· ♪· | (1) ou | ♪ ♪ | ♪ ♪ | (2).

La fin de la période est indiquée par la suppression de la dernière faible :

– – ⏑ – – – ⏑ –, – – ⏑ – ⏑ – – ∧.
τοῖσιν νόμοις ἐν ταῖς δίκαις τἀναντί' ἀντιλέξαι.
Aristophane. *Nuées*, v. 1040.

La faible – (♪·) pouvait se résoudre : – ⏖, c'est-à-dire | ♪· ♬ (3). La forte – ou – se remplaçait aussi plus ou moins souvent par – ⏑. La contraction de – ⏑ ou de – ⏖ en – était permise à l'origine et elle le resta dans la poésie populaire ainsi que dans certaines formes lyriques ; la poésie littéraire ne l'admet que rarement et suivant des règles fixes. En effet, par la prédominance ou par l'emploi presque exclusif de – ⏑ ou de – ⏖, à côté de – –, par la conservation ou la suppression régulières de l'anacruse, par la contraction ou la réduction obligatoires du pied faible (4), les poètes avaient tiré du vers populaire plusieurs sortes de tétramètres : ïambiques, anapestiques (5), trochaïques, dactyliques, crétiques, bacchiaques, etc. Ces tétramètres pouvaient en outre s'étendre en *systèmes*, par la répétition *ad libitum* de l'antécédent, et se résoudre ou se développer sous bien des formes (6). C'est ainsi que le mètre primitif s'est différencié en un grand nombre d'espèces (7) ; l'esprit humain procède comme la nature, dont il

(1) A l'origine, sans doute, | ♩ ♪ | ♪ ♪ |.

(2) Peut-être faut-il admettre dès le début une double évolution de xx : l'une en – ⏑ (– –) = ♪ ♪ (♪· ♪·) ; l'autre en – ⏑ ⏑ (– –) = ♪ ♪ ♪ (♪ ♪). Il y aurait eu ainsi un groupe ïambo-trochaïque, représenté par les divers tétramètres, et un groupe dactylo-anapestique, comprenant l'hexamètre, le prosodiaque, le vers anapestique d'Alcman ou de Tyrtée et leurs dérivés. Dans le second groupe, – ne peut se remplacer par – ⏑, et la scansion est peut-être monopodique.

(3) Dactyle cyclique. Quand le dactyle n'est pas mêlé à des pieds forcément ternaires, il devient ♪ ♪ ♪ |.

(4) Contraction : – ⏑ – (au lieu de – ⏑ – ⏑). Réduction : – ⏑ – (au lieu de – ⏑ – ⏑).

(5) Dans les ἐμβατήρια de Tyrtée, le dactyle n'est pas cyclique.

(6) Par exemple le vers anacréontique, Ἐρασμίη πέλεια ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ∧ ou Πρὸς Ἔρωτα πυκταλίζω ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ∧, et le ῥυθμὸς χοριακός ou Εὐριπίδειον (aussi nommé ληκύθιον à cause d'Aristophane, v. *Grenouilles*, 1200), Θούριος μολὼν Ἄρης – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (Euripide, *Phénic.*, 240), Non ebur neque aureum (Horace, c. II, 18). Pour les divers tétramètres et systèmes, v. Havet, *Métrique*.

(7) Nous en verrons un autre exemple, impossible à récuser, dans la poésie islandaise.

n'est qu'un organe. Ce n'est pas là une simple hypothèse : nous connaissons dans plusieurs cas le nom des poètes qui ont « créé » des mètres nouveaux par l'emploi régulier de certains pieds ou par la combinaison de mètres anciens. Archiloque en a inventé un grand nombre. Alcman a attaché son nom à la tétrapodie dactylique catalectique *in syllabam* ou mètre Alcmanique. Quant au tétramètre dactylique, il a disparu de bonne heure (1) ; il s'était transformé en hexamètre, à peu près de la même manière que le vers d'Otfrid en Nibelungenvers (2). Le vers que j'ai cité plus haut est un tétramètre ïambique ; c'est un vers populaire, qu'ont dédaigné les tragiques ; seul le sixième pied doit être pur (– ⏑), et l'anacruse du conséquent peut se transporter à la fin de l'antécédent. On l'appelle vers Aristophanien.

§ 154. L'intonation fixe du grec se transforma peu à peu en accent (d'intensité) ; la quantité des syllabes se bouleversait en même temps, les accentuées brèves s'allongeaient, et les inaccentuées longues par nature abrégeaient leur voyelle. Cette évolution était sans doute accomplie au IIIe siècle de notre ère (3). La versification se transformait aussi par degrés de quantitative en incomplètement accentuelle et par conséquent syllabique (cp. § 144 et 146). Le *vers politique*, c'est-à-dire populaire, s'adapta sous cette forme nouvelle au rythme du tétramètre ïambique.

x | x x | x x | *x* x | *x* (4), x | x x | x x | *x* | x.

Πῶς κάθῃ ; πῶς ἀμεριμνεῖς ; πῶς ἀμελεῖς, ψυχή μου ;

Les Pleurs de Philippe le Solitaire, v. 1.

Πολὺ καὶ δυσθεώρητον τὸ μάθημα τοῦ νόμου.

Psellius (XIe siècle).

Le vers politique apparaît dès le IVe siècle de notre ère, chez Apollinaire d'Alexandrie.

3° Le vers latin.

§ 155. Le vers national des Romains, le *vers saturnien*, n'est qu'une

(1) Les prosodiaques le continuent sous forme de résolution.

(2) – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –.

a du se changer d'abord en

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ – ∧ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –.

et – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ∧ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –.

Cp., toutefois, p. 148, note 2.

(3) Le premier témoignage de cette transformation se trouve dans une scholie, non datée, au texte d'un métricien de l'époque des Antonins, Héphestion : l'accent avait déjà rendu la syllabe autrefois purement tonique « plus longue » que les autres (v. *Scriptores metrici Graeci*, éd. Westphal., I, 93 ; cp. Ire Partie, § 103 et 104). Babrius (II ou III s.), Nonnus (IV s.), Colluthus (V s.) etc. choisissent toujours une « accentuée » comme avant-dernière syllabe de l'ïambique scazon et de l'hexamètre. V. Vendryes, *Traité d'accentuation grecque*, Paris, 1904, p. 30-32.

(4) Il y a un accent sur l'une ou l'autre des deux syllabes *x*.

transformation du grand vers indo-européen. Voici quel en était sans doute le rythme primitif :

◡ ⏗ ◡ · ◡ ⏗ ⏗ ∧. ⁝ ◡ · ◡ ⏗ ⏗ ∧ (1).

Summas opes qui Regum Regias refregit (2).
NAEVIUS (d'après Attilius).

C'est en adaptant le saturnien au rythme des tétramètres et des systèmes grecs que les Romains obtinrent leurs septénaires et leurs octonaires. Peut-être en est-il de même de leur sénaire ïambique, surtout si le saturnien s'était réduit à une hexapodie par le changement des terminaisons tintantes en terminaisons féminines : contrairement à l'usage grec, le pied fort peut être irrationnel (⏗ _), comme dans le saturnien ; la coupe la plus fréquente est identique à celle du saturnien, et l'on sait que « les sénaires latins, à l'égard de la coupe, sont plus réguliers que les trimètres grecs » (Havet, *Métrique*, p. 146). Il est plus exact de dire qu'en adoptant les mètres grecs, tétramètres, trimètres et hexamètres, les Romains y introduisirent certaines habitudes de leur versification indigène. Il y a eu comme une fusion, un compromis : le cadre métrique était grec, mais le remplissage rappelait le saturnien (3).

§ 156. Parmi les mètres imités du grec, il est probable que les octonaires et les septénaires furent les seuls à devenir bientôt et réellement populaires : comme ils contiennent quatre temps marqués par hémistiche, ils présentent la forme la plus naturelle du rythme (v. § 106) ; ils rappellent à ce point de vue le mètre national des Romains, le saturnien, au moins le saturnien chanté ; ils sont très fréquents dans les comédies, qui jouirent sans aucun doute d'une grande popularité ; au lieu de les réciter, comme les sénaires, on les chantait ou tout au moins on les psalmodiait à la manière d'un récitatif, et la mélodie en gravait le rythme dans la mémoire du peuple ; il ne pouvait manquer de chanter à son tour les plus intéressants par le texte ou par la musique, exactement comme chez nous

(1) ◡ peut se remplacer par , · et ◡ par ◡◡, le dernier _ ◡ de chaque hémistiche par __, etc. Le traitement de ⏗ présente des difficultés. En passant du chant à la récitation, de la poésie populaire à la poésie savante, le saturnien a pu se transformer de tétramètre en hexapodie. V. L. Havet, *De saturnio latinorum uersu*, Paris, 1880. M. Vendryes a essayé de montrer que la versification du saturnien est accentuelle et repose sur l'accentuation initiale du latin préclassique (*L'intensité initiale en latin*, Paris, 1902, p. 318 et suiv.). La thèse est séduisante ; on pourrait l'étayer encore en faisant observer que, si elle est juste, l'allitération porte sur les syllabes fortes, tandis que c'est assez rarement le cas avec la scansion quantitative. Mais les vers sont bien irréguliers.

(2) En substituant *biđūs* à *is* dans le vers 1323 du Bēowulf, on a le pendant presque exact du Saturnien cité, y compris l'allitération : Ne frīn þu æfter sǣlum ! sorh biđ ūs genīwod. On le trouve dans ce vers d'Otfrid, à part l'allitération : ioh fóllon ouh, theist méra, thínes selbes lēra (II, xxi, 34). A cela près que le saturnien est quantitatif et le vers germanique accentuel, l'analogie est frappante. Dans tous les deux, le pied fondamental est en réalité xx et peut se remplacer par xxx et par x.

(3) Nous trouverons le pendant dans l'adaptation des mètres français par les Anglais.

il chante à Paris et jusqu'au fond de la province les « airs favoris » des opéras comiques et des opérettes en vogue.

Et par eux-mêmes et par l'adaptation de nouvelles paroles aux mélodies, ces *cantica* formèrent ainsi une poésie populaire. Cette hypothèse, nous le verrons, est justifiée par l'histoire de la métrique latine. Aussi ne sera-t-il pas inutile de donner quelques explications sur les septénaires et les octonaires.

1° Le septénaire correspond au tétramètre.

(*a*). Septénaire iambique :

⏑ ⁝ ⏑ · ⏑ ⁝ ⏑ ⁝, ⏑ ⁝ ⏑ · ⏑ ⁝ ⁝ ` (1).

Hisce hami atque haec harundines sunt nobis quaestu et cultu (2).

Rudens, 291.

Plaute « traite quelquefois le premier membre tout à fait comme un vers, car devant la coupe il admet l'hiatus et la syllabe indifférente » (Havet, *Métrique*, § 296, p. 151).

(*b*) Septénaire trochaïque :

⁝ ⏑ ⁝ ⏑ ⁝ ⏑ ⁝ ⏑, ⁝ ⏑ · ⏑ ⁝ ⏑ ⁝ ` (3).

In qua ciuitate tandem te arbitrare uiuere ?

Adelphoe, 615.

Ce vers est peut-être, après le sénaire, le plus employé par les comiques latins.

2° Le *système* du théâtre grec n'est que le développement du tétramètre par la répétition *ad libitum* de l'antécédent. Il se peut que parfois ces antécédents multiples aient été réunis deux à deux par la musique, comme les vers de sept syllabes dans la laisse d'*Aucassin et Nicolette* (v. § 139) ; suivant que le nombre en était pair ou impair, la période hypermètre se terminait alors par le conséquent isolé (dimètre catalectique — vers de cinq syllabes) ou par le conséquent précédé d'un antécédent (tétramètre ou septénaire — vers de 7 syllabes + vers de 5). C'est ainsi, en tout cas, que se sont formés les octonaires latins, qui correspondent chacun à deux (petits) vers du *système*.

(*c*). Octonaire ïambique à coupe avancée (4) :

⏑ ⁝ ⏑ ⁝ ⏑ ⁝ ⏑ ·, ⏑ ⁝ ⏑ ⁝ ⏑ ⁝ ⏑ ⁝.

Abs quiuis homine, quomst opus, beneficium accipere gaudeas.

Adelphoe, 254.

(1) Le seul pied qui doive être pur est le troisième (⁝ ⏑). — V. *Add.*

(2) Le septénaire à coupe reculée d'un demi-pied rappelle le saturnien : (Aut ea) refellendo aut purgando nobis corrigemus (*Hec.*, 254).

(3) Le seul pied qui doive présenter la forme ⁝ ⏑ ou ⁝ ⏑ ⏑ est le septième. La principale différence entre le grec et le latin, dans le vers à anacruse comme dans le vers sans anacruse, c'est que le latin admet le spondée aux pieds forts (⁝ —). Cp. le saturnien.

(4) M. Havet l'appelle *coupe reculée* (*Métrique*, p. 154 et suiv.) ; mais elle est l'inverse de la

Ce vers est aussi fréquent, ou à peu près, que le septénaire trochaïque. Térence et Plaute en remplissent des scènes entières. Aussi est-il devenu chez eux un vers indépendant et complet, qui s'emploie toujours κατὰ στίχον, sans qu'il soit besoin de terminer la tirade par un dimètre catalectique. Chez Plaute, les deux hémistiches de l'octonaire à coupe avancée sont traités comme deux vers distincts (1) :

Perduelles penetrant se in fugam, ibi nostris animus additust.
Amph., 250.

Chez Horace (*Épodes*, 17), chez Sénèque (*Ag.* 749), chez Prudence (*Cath.*, 1, 2, 11, 12), chez Ausone (III, 2, IV, 2, XXVIII, 4 ; *Epist.* IV, 71, XVI, 2 ; *Epigr.*, 30, 99, 114), etc., etc., l'octonaire s'est nettement résolu en deux petits vers distincts, qui finissent par se grouper souvent en strophes de quatre :

Instant sorores squalidae ;
Sanguinea iactant uerbera ;
Fert laeua semustas faces,
Turgentque pallentes genae.

Sénèque.

(*d*) Octonaire trochaïque :

∸ ᴗ ∸ ᴗ ∸ ᴗ ∸ ᴗ, ∸ ᴗ ∸ ᴗ ∸ ᴗ ∸ ⏓ (2).

Quid respectas ? Nil periclist : numquam, dum ego adero hic te tanget.
Adelphoe, 157.

Comme ni les Grecs ni les Romains ne terminaient une période par une cadence féminine, ce vers ne peut s'employer isolément ni κατὰ στίχον : il ne se rencontre que par petits groupes suivis d'un septénaire (*b*) ou d'un dimètre catalectique, qui finissent sur un temps fort (secondaire).

Je n'ai guère cité que des poètes anciens, ceux qui par le caractère de leurs œuvres, contribuèrent le plus sans aucun doute à répandre dans le peuple romain les octonaires et les septénaires. Ces vers apparaissent fréquemment aussi chez Varron, Lévius, Catulle et les poètes de l'empire, mais sous une forme plus châtiée, plus proche des modèles grecs : les pieds forts n'admettent plus le spondée ; l'octonaire ïambique a régulièrement la coupe avancée, il se résout plutôt en deux petits vers. Les *cantica* de Sénèque, par exemple, ont certainement aidé à entretenir dans le peuple la connaissance familière et même l'emploi de ces mètres.

coupe reculée du septénaire (v. note 2). J'avance ou je recule mon déjeuner suivant que je le transporte de midi à onze heures ou à une heure : j'avance la coupe en la mettant après *quatre pieds juste* au lieu de *quatre pieds et demi* (M. Havet mesure par ïambes). En pareil cas, le troisième pied est obligatoirement pur (∸ ᴗ). Le septième l'est toujours (∸ ᴗ). Les autres admettent des substitutions diverses. La coupe avancée est conforme au modèle grec ; mais la coupe ordinaire rappelle celle du saturnien.

(1) V. Havet, *l. c.*, § 303, p. 155.

(2) Tous les pieds admettent des substitutions diverses.

4° Le vers bas-latin et le vers roman.

§ 157. Cependant, l'accentuation et la quantité se transformaient peu à peu de la même manière qu'en grec (1). Cette évolution était accomplie dès le IIIe siècle de notre ère (2). Les poètes instruits continuèrent à appliquer tant bien que mal les règles de la versification quantitative ; mais ce n'était plus là qu'une versification factice. C'est d'après le principe accentuel, au contraire, que le peuple adapta désormais les paroles de ses nouvelles chansons aux rythmes connus et familiers, c'est-à-dire au mètre musical des septénaires et des octonaires (3). Les premiers exemples qu'on en puisse citer sont précisément calqués sur le plus employé des septénaires, sur le septénaire trochaïque (v. § 157, *b*).

Septénaire sans anacruse :

Mille, mille, mille, mille, mille decollauimus,
Vnus homo mille, mille, mille decollauimus.
Mille, mille, mille, mille, uiuat! mille occidit;
Tantum uini nemo habet quantum fudit sanguinis.

Chanson du IIIe siècle sur Aurélien (V. *Add.*).

Ce sont bien là des vers accentuels (v. § 144). On peut les regarder comme quantitatifs en même temps, puisque l'accent avait allongé les voyelles toniques brèves (*hăbet*, *hŏmo*) ; mais le rythme, aussi à ce point de vue, repose sur l'accent. Il en est de même dans les vers de saint Augustin contre les donatistes (393 ap. J.-C.), qui reproduisent sous forme accentuelle le rythme de l'octonaire trochaïque :

Octonaire sans anacruse :

Omnes qui gaudetis [de] pace, modo uerum iudicate.
Abundantia peccatorum solet fratres conturbare :
etc. (4).

(1) Comme en grec, l'intonation fixe a été remplacée par un accent (d'intensité). V. Vendryes *l. c.*, p. 22-26.

(2) Seruius (Keil, IV, 426) et Pompeius (*ib.*, V. 126 et suiv.) nous apprennent que de leur temps la syllabe accentuée *plus sonat*. Pour Quintilien, déjà, l'accent latin se distinguait de l'accent grec par son *rigor* (XII, 10, 33).

(3) Bède se rendait encore parfaitement compte de cette adaptation, qui, sans observer aucune règle de quantité (*metrica ratio*), conservait néanmoins le rythme (*modulatio*) du mètre imité ou plutôt de l'air adopté : « Metrum est ratio cum modulatione ; rhythmus modulatio sine ratione : plerumque tamen casu quodam inuenies etiam rationem in rhythmo non artifici moderatione seruatam, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem uulgares poetæ necesse est rustice, docti faciant docte : quomodo et ad instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus : *O* Rex æterne Domine... Et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die iudicii per alphabetum : Apparebit repentina... (Keil, VII, p. 258). — Soit dit en passant, cette dernière remarque de Bède prouve bien que le chant ecclésiastique était *mesuré*.

(4) « Volens etiam causam donatistarum ad ipsius humillimi uulgi et omnino imperitorum

Comme l'accent n'était sans doute pas très intense au début, on n'éprouvait pas le besoin de le faire toujours coïncider avec le temps marqué. Le syllabisme devenait donc nécessaire (v. § 146) : pour indiquer la place du temps marqué, on le faisait revenir de deux en deux syllabes. On se conformait ainsi, en général, au rythme naturel du bas-latin : il a pour principe l'alternance binaire, comme le montre et la place du contre-accent (1) et la chute fréquente des pénultièmes inaccentuées. C'est peut-être même là qu'il faut voir la cause première du syllabisme (2). La rime, que la poésie classique avait employée passagèrement, servit bientôt à souligner le dernier temps marqué de la section rythmique (3). L'église, qui se rapprochait de la langue du peuple dans sa traduction des évangiles et dans ses prières, adopta aussi ces mètres vulgaires ou *rhythmi* dans ses hymnes et ses *proses* (4). Les clercs se mirent peu à peu à s'en servir dans leurs poésies profanes, surtout dans les chansons. Les peuples romans les ont conservés, grâce en partie au chant religieux. En voici quelques exemples :

1° Septénaire (5).

(*a*). Septénaire à anacruse et à terminaison tintante (cp. § 156 *a*) :

Laudata forma concidet, arteriae pauebunt.
Fortunae rota uoluitur, descendo minoratus.

Carmina Burana (fin du XIIe siècle).

O partium disparium mirabilis iunctura !
Remedium nascentium de carne peritura.

OMER, 13.

Rosa fresca aulentissima, ch'appari in ver l'estate.
Le donne te disiano, pulzelle e maritate (6).

CIULLO D'ALCAMO (XIIe siècle).

atque idiotarum notitiam peruenire et eorum quantum fieri posset per nos inhaerere memoriae, psalmum qui eis cantaretur per latinas litteras feci... non aliquo carminis genere id fieri uolui, ne me necessitas metrica ad aliqua uerba quae minus sunt usitata compelleret » (Saint-Augustin, *Retractationum*, I, 1, c. 20.

(1) Cp. Vendryes, *l. c.*, p. 15.

(2) Bède note ce syllabisme en remplaçant, dans sa définition du rythme, les mots *numerosa scansione* de Max. Victorinus par *numero syllabarum* (Keil, VI, p. 206). Il était si bien habitué à ne pas résoudre les fortes ni les faibles, que même dans les vers quantitatifs de rythme ternaire il n'admet que le spondée à côté du pied fondamental.

(3) Sur les neuf premiers vers du psaume de saint Augustin, cinq se terminent par *-are*.

(4) On a songé à une influence syriaque par l'intermédiaire des Byzantins (v. Hubert Grimm, *Der Strophenbau in den Gedichten Ephræms des Syrers*). Il est plus probable que saint Ephrem s'est inspiré de modèles grecs (v. aussi Kawczynski, *Origine et histoire des rythmes*, Paris, 1889, p. 138 et suiv.). — V. *Additions*.

(5) Le septénaire accentuel s'écrivait en un seul vers de deux hémistiches ou en deux vers. Quelle que soit la graphie, il correspond à une période musicale divisée en deux phrases ou en deux membres. Bède y voit deux vers distincts (*l. c.*, p. 258). Cp. § 156, *a*.

(6) J'indique le temps marqué du chant. Dans les chansons françaises, excepté la première pastourelle, il coïncide presque toujours avec l'accent principal ou secondaire.

La Passion du doux Jésus, qui est triste et dolente...
Il a jeûné quarante jours sans prendre soutenance.
Man. de la Bibl. Nat. (SEPET, *Bibl. de l'Ec. des Chartes*, XI).

Or approchez, petits et grands, et venez pour entendre
La passion du doux Jésus, qui fut triste et sanglante.
Il a jeûné quarante jours sans prendre de substance,
Mais après ces quarante jours il en voulut bien prendre.
FLEURY, *Littérature orale de la Basse Normandie*, Paris, 1884, p. 219

Mon père na cinq cents moutons dont je suis la bergère.
L'premier jour que j'les ai gardés, le loup m'en a pris quinze.
Chanson populaire du Gévaudan.

Le premier qui vint à passer, le fils d'un capitaine...
E. ROLAND, *Recueil de chansons populaires*, Paris, 83-87.

Par le tens bel d'un mai nouvel l'autre jour chevauchoi-e;
Joste un bosquel truis pastorel, soz un arbre s'ombroi-e (1).
Pastourelle.

(*b*) Septénaire sans anacruse (cp. § 156, *b*):

Apparebit repentina magna dies domini,
Fur obscura uelut nocte improuisos occupans.
Breuis totus tum parebit prisci luxus saeculi,
Totum simul cum clarebit praeterisse saeculum.
SAINT AMBROISE (d'après Bède).

Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium,
Sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium
Fructus uentris generosi rex effudit gentium (2).
THOMAS D'AQUIN (1217-1274).

Domingo per la mañana cuando el claro sol salió
Mas alegre que otras veces per gozar de la ocasion...
Romancero del Cid, I, 13 (Paris, Baudry, 1870, p. 8) (3).

Quand la douce saison fine, que li fel yver revient...
Pastourelle du XIIIe siècle.

Nous étions trois jeunes filles, toutes trois à marier.
Chanson populaire.

(1) Rime finale, rime brisée et rime batelée (v. Ire *Partie*, § 275).
(2) Imité de ces vers à la fois quantitatifs et accentuels :
Pange, lingua, gloriosi praelium certaminis ;
Et super crucis tropaeum dic triumphum nobilem,
Qualiter Redemptor orbis immolatus uicerit.
CLAUDIEN MAMERT († 474).
(3) On remarque l'assonance finale, qui se continue jusqu'au bout de la romance.

2° OCTONAIRE.

(*c*.) *Octonaire à anacruse* (cp. § 156, *c*) :

O Rex aeterne Domine, rerum creator omnium,
Qui eras ante saecula semper cum patre filius.
SAINT AMBROISE (d'après Bède, *l. c.*, p. 258).

Adesto, summa pietas, perpetua tu claritas,
Gratissima benignitas, illapsa terris largitas.
SEDULIUS (425-450).

Sanct Pedre sols veinjar lo vol,
Estrais lo fer que al laz og,
Si consegued u serv fellon,
La destre aurelia li excos.
Passion du Christ (xe siècle) (1).

Puis s'escrïa li reis Gormunz :
Trop vus estes vantez, bricun ;
Je te conuis assez, Hugun,
Qui l'altrier fus as paveilliuns,...
Gormunz et Isembard (xie siècle) (1).

(*d*). *Octonaire sans anacruse* (cp. § 156, *d*).

J'ai cité plus haut le *psaume* de saint Augustin. En voici deux autres vers :

Quos quum traxissent in litus, tunc coeperunt separare,
Bonos in uasa miserunt, reliquos malos in mare (2).

Faut-il voir dans l'ottonario italien une résolution de l'octonaire sans anacruse ? Ne l'a-t-on pas obtenu plutôt en répétant l'antécédent du septénaire ? Je me contente d'en citer deux exemples modernes :

Si fan dolci in quel momento
E le lagrime e i sospiri ;
Le memorie de' martiri
Si convertono in piacer.
MÉTASTASE.

(1) Cp. la *Vie de Saint Léger* et l'*Alexandre* d'Albéric de Besançon. A peu d'exceptions près, les vers sont masculins. La terminaison féminine — d'abord plutôt tintante — s'est introduite dans l'octosyllabe par imitation du vers épique (le décasyllabe). Au début, la quatrième syllabe était régulièrement accentuée : il y avait donc un temps marqué principal sur la quatrième et la huitième, et l'on en peut conclure que le vers se composait de deux dipodies croissantes (◡ · ◡ ⊥).

(2) Les soldats qui ont fait les septénaires cités plus haut avaient, pour la versification accentuelle, l'oreille plus fine que le savant évêque.

Rondinella pellegrina
Che ti posi in sul verone
Ricantando ogni mattina
Quella flébile canzone...
TOMMASO GROSSI.

REMARQUE. — Ce n'est pourtant pas l'imitation accentuelle de l'octonaire ou du septénaire antiques qui apparaît dans le plus vieux monument de la poésie française, dans la *Cantilène de Ste Eulalie* (IXe siècle) : c'est le futur vers épique ou *vers commun*. MM. Thurneysen (*Zeitschr. f. roman. Philologie*, XI, p. 305 suiv.) et L. Havet (*l, c.*, p. 240 suiv.) y voient une continuation de l'hexamètre latin sous forme à demi accentuelle. Je dis continuation, non imitation. Dans nos septénaires et nos octosyllabes, nous avons une adaptation à demi accentuelle de la langue au rythme des septénaires et des octonaires quantitatifs. Dans notre décasyllabe, nous aurions à l'origine une simple transformation du ῥυθμιζόμενον, amenée par la confusion de la syllabe avec le demi-pied et par la chute des voyelles innaccentuées, c'est-à-dire analogue à celle qui s'est produite dans notre alexandrin libre (v. § 149, fin) et surtout dans le vers germanique primitif (v. plus bas). Transcrits en latin, tels de nos décasyllabes donnent des hexamètres aussi bons que ceux de Commodien, sinon meilleurs. Un poète populaire du IVe siècle aurait pu composer un hexamètre de cette forme :

Illa non asculta(t) 'los malos consiliares
Elle non eskoltet les mals conselliers. (1)
Ste Eulalie.

D'autre part, avec la prononciation courante des derniers temps de l'empire, comme on négligeait le rythme primitif (2), la plupart des hexamètres quantitatifs ressemblaient à nos décasyllabes par le syllabisme, l'accentuation et la coupe (j'indique par des italiques la place de l'accent) :

Quid domni *fa*cjant, *au*dent cum *ta*lja *fu*res.
VERGIL., *Bucol.*, III, 16.

Respont dus N*ai*me : car bons vass*a*ls i p*ei*net.
Roland (Extraits de G. Paris, p. 138).

L'alternance binaire a pu s'introduire dans notre décasyllabe par la légère régularisation dont ce vers donne un exemple au commencement du second hémistiche ; encore est-elle bien plutôt due à l'influence des septénaires et des octonaires, mais avant tout à la mélodie. Est-ce bien ainsi que s'est peu à peu développé notre décasyllabe ? Encore irrégulier dans *Ste Eulalie*, il ne reparaît qu'environ deux siècles plus tard, dans le *Roland*, sous une forme tout à fait régulière. Les poèmes intermédiaires emploient l'octosyllabe. Ainsi, faute de textes, il nous est malheureusement impossible de suivre l'évolution de notre vers épique, qui devait devenir le mètre de l'épopée et du drame en Angleterre, en Italie, en Allemagne et dans les pays scandinaves.

(1) Je ne prétends pas que ce vers vienne du précédent : je veux seulement montrer comment le mètre a pu se former. On sait que la versification de Commodien n'est pas accentuelle, bien qu'il se guide d'après l'accent (v. Havet, *l. c.*, p. 234 et suiv.).

(2) Les scansions fautives des derniers métriciens en fournissent la preuve, ainsi que la forme de certaines rimes (v. p. 195 ; note 6).

5° Le vers germanique.

§ 158. L'intonation fixe de l'indo-européen se changea bien plus tôt en accent d'intensité chez les Germains que chez les Grecs. Cette transformation s'est produite sans doute entre le IIIe et le Ier siècle avant notre ère. Plus radicale aussi qu'en grec et en latin, puisque le nouvel accent était bien plus énergique et se transportait pour cette raison sur la première syllabe du mot, elle ne pouvait laisser d'entraîner une versification complètement accentuelle (1). Par suite de la place de l'accent principal dans les mots et dans les groupes de mots (2), la forme dipodique décroissante se consolida, si elle existait, comme je le crois ; sinon, elle s'imposa. Deux des fortes l'emportaient sur les autres en intensité, surtout la première. Elles étaient encore mises en relief, la première au moins, par l'allitération, qui servait aussi à rattacher les deux *petits vers* ou *hémistiches* en un *grand vers*. Voici l'une des formes que pouvait présenter l'hémistiche en anglo-frison aux premiers siècles de notre ère (3) :

f **F** f F f **F** f F

*[*jɔ 'wi:sɔ,fastuz 'wordomiz*];

ou bien, suivant la date,

*[*ja 'wi:sa,fast*(*w*)*ɔ: 'wordomiɹ*] (4).

Sous sa forme accentuelle le vers s'adapte aussi parfaitement au rythme primitif (v. § 152) que ce vers de même forme,

O Rex aeterne Domine,

(1) V. *Ire Partie*, § 68 et 180. — Il se peut que les Germains tiennent des Celtes et l'accentuation initiale et l'emploi de l'allitération (v. Otto Bremer, dans Paul's *Grundriss*, 2e éd., t. III, p. 788 et suiv.). Cette hypothèse me semble inutile : nous trouvons également chez les Romains l'accentuation initiale et l'allitération.

(2) V. *Ire Partie*, § 68 et 72.

(3) Quand il s'agit d'une langue morte dont nous ne possédons aucun texte écrit, la graphie de toute forme « restituée » est forcément phonétique : pour exprimer par une formule courte et lisible les correspondances qui existent dans tel cas entre tels sons ou groupes de sons de plusieurs dialectes, on indique les phonèmes respectifs auxquels il est probable ou admissible, dans l'état actuel de la science, que ces sons ou groupes de sons remontent approximativement dans la langue en question. J'emploie donc la même transcription phonétique que pour l'anglais ; mais les symboles sont loin d'avoir une valeur aussi précise. Il n'est pas inutile de rappeler que pour le germanique des époques choisies nous possédons des témoignages contemporains ou très proches — parfois même antérieurs — dans les transcriptions des auteurs latins ou grecs et dans les inscriptions runiques ou autres, ainsi que dans les textes gotiques.

(4) « Et sapientiā-firma uerbis » (d'après Bēowulf, v. 627a). — *[*jɔ, ja*] (pour la voyelle cp. germ. *[*'sa, sɔ*], got. *sa*, v. norrois, *sā*, v. angl. *se, sē*) auprès de *[*jax*] < *[*ìo + qe*] (cp. got. *nih* = lat. *neque*), got. *jah*, norrois primitif *jah* (inscription de Kragehul, vers 400).

au rythme de son modèle, le dimètre ïambique, tel que l'employaient Horace, Sénèque et Prudence (1).

§ 159. Dès les premiers temps, l'accentuation de composés tels que *|'*gud*,*munduz*, '*fo:t*,*laĩstaz*, '*hand*,*worxtaz*, '*man*,*li:kaz*, '*bro:k*,*lausaz*|, etc., a dû imposer la contraction de FfFf en FFf (2). Peut-être s'en permit-on bientôt de semblables dans d'autres cas, par exemple, avec des formes telles que *|'*faŋ(ŋ)aimiz*| (3), etc. Nous en avons un exemple, du commencement du IVe siècle, dans l'inscription de la corne d'or de Gallehus (près de Mogeltønder, en Slesvig), s'il faut y voir un vers :

f F f F f F F f, F F F f F.
ek hlewagastiʀ. holtiŋaʀ. horna. tawido.
|*ek* '*xlewa*,*gastiɹ* '*xoltiŋgaɹ* '*xornã* '*tawiðo:*| (4).

Mais c'est là peut-être une simple ligne de prose. Il est donc impossible de dire s'il y avait d'autres contractions que celles imposées par l'accentuation de certains composés.

Mais les chutes de voyelles, syncopes ou apocopes, dues à l'énergie de l'accentuation, introduisirent peu à peu une quantité de contractions dans les vers transmis de père en fils, qui sous cette forme mutilée servaient de modèles aux poètes des âges suivants. Un petit vers ou hémistiche tel que celui du paragraphe précédent devait devenir en vieil anglais :

ge vīsfæst wordum.

C'est ainsi que, tout au moins dans la poésie stichique des Anglo-Saxons et dans le *fornyrðislag* des Scandinaves, les quatre pieds se trouvèrent enfin réduits à quatre syllabes ou plutôt à quatre *éléments* (5) :

(1) Il ne faut pas oublier que la première syllabe s'était abrégée dans *aeterne* et allongée dans *domine*. Aussi le rythme était-il exactement le même pour l'oreille que dans ces vers du même temps, qui respectent à la fois l'accent et la quantité classique : Iam sol recedit igneus... Infunde lumen cordibus.

(2) Ces composés ont pour premier terme un monosyllabe à thème consonantique : cp. v. angl. *fōtlāst* « empreinte du pied » (le got. *laists* a un thème en *i*) ; v. norrois *Guðmundr* (*ku*,*puma(n t* dans l'inscription de Helnæs, vers 800) ; got. *handuwaurhts*, v. anglais *handgeweorc* ; got. *manleika* « image » ; v. norrois *brōklauss* « sans-culotte ». — Il va sans dire que le pied réduit à une syllabe pouvait continuer à se chanter sur deux notes.

(3) > *fōhēm* (*Hildebrandslied*, v. 9).

(4) Voici la forme que cette phrase aurait présentée plus tard dans les divers dialectes germaniques :

V. norrois : ek Hlégestr hyltengr horn *tāda.
Gotique : ik *hliugasts *hultiggs haurn tawida.
Saxon occid. : ik *hlēogiest *holting horn *tīegde.
Northumbr. : ik *hlēagest *holting horn *teigde.
V. h. allem. : ih * (h)leogast *holzing horn zewita (bavarois : zouwita).
« C'est moi, Hlewagastir, fils de Holt, qui ai façonné cette corne ».

(5) Cp. H. Möller, *Zur althochdeutschen alliterationspoesie*, Kiel, 1888, p. 117 et suiv., et Sievers, *Altgermanische Metrik*, 1893, § 150 et suiv. — Notre alexandrin présente une évolution analogue, bien que contrariée par l'influence de la tradition écrite (v. § 149, fin). L'objection de

§ 160 La vraie nature du rythme échappe d'ordinaire à la conscience. Les poètes français savent tout simplement que l'alexandrin a douze syllabes et deux (ou trois) accents fixes, dont le dernier est mis en relief par la rime (1); quant au reste, leur sens du rythme leur suffit pour choisir instinctivement entre les nombreuses combinaisons de douze syllabes, avec deux (ou trois) accents fixes, celles qui se prêtent au rythme du vers. Les Anglo-Saxons, on peut l'affirmer, savaient tout simplement que l'*hémistiche normal* devait contenir quatre syllabes ou plutôt quatre éléments, deux *forts* et deux *faibles* (2).

Leur sens du rythme et l'habitude du mètre leur suffisaient pour observer à peu près inconsciemment les autres règles de leur versification. Au point de vue du ῥυθμιζόμενον, en effet, celles-ci se réduisaient aux quatre suivantes (3).

I. Quand les deux éléments faibles se suivent, il faut que l'un d'entre eux soit *mi-fort*, afin qu'on puisse les distinguer l'un de l'un de l'autre. Aussi ne peuvent ils se suivre qu'à l'intérieur ou à la fin de l'hémistiche : au commencement, l'élément mi-fort produirait l'impression d'un élément fort, d'autant plus que le premier élément fort peut être affaibli (4).

II. Les éléments faibles isolés peuvent être *renforcés*, c'est-à-dire recevoir un accent secondaire ; ils le sont rarement dans les hémistiches qui commencent par un élément faible obligatoire (5).

III. Les éléments forts, les éléments mi-forts et les éléments faibles renforcés se composent d'une syllabe longue, accentuée (_́) pour les premiers, mi-accentuée (_̀) pour les autres, ou bien de sa résolution en une brève et une syllabe de quantité quelconque (⏑́ x, ⏑̀ x). La résolution est rare dans les éléments mi-forts, très rare dans les éléments faibles renforcés. Après une syllabe accentuée ou mi-accentuée, _́ et _̀ peuvent se réduire à ⏑́, ⏑̀.

IV. Les éléments faibles ordinaires contiennent une ou deux syllabes inaccentuées de quantité quelconque, rarement davantage. Il n'y en a jamais qu'une à la fin de l'hémistiche — sans doute parce qu'une seconde pourrait sembler mi-forte — très rarement plus d'une à l'intérieur des hémistiches qui commencent par un élément faible obligatoire (5). Celui-ci.

M. Saran (v. par exemple *Ergebnisse und Fortschritte der german. Wissenschaft*, publ. par M. Bethge, Leipzig, 1902, p. 167) n'a donc pas de valeur. Cp. *Ire P.*, § 59, 85, 165, 267, 308.

(1) Encore la forte fixe n'est-elle pour eux que la « dernière syllabe sonore » d'un mot.

(2) Que les Germains aient mesuré le petit vers allitéré par éléments, nous en avons une preuve dans le *mālahāttr* scandinave, où l'on employait exclusivement des petits vers *augmentés* d'un cinquième élément. Les petits vers ou hémistiches *augmentés*, surtout x _́ x _́ x, étaient permis dans la poésie stichique des Anglo-Saxons, nous verrons à quel endroit.

(3) Il ne s'agit ici que de la matière du rythme, non de ce rythme lui-même : _ représente une syllabe longue, ⏑ une syllabe brève, x une syllabe de quantité quelconque, ′ un accent fort, ` un accent mi-fort.

(4) Dans les types A_3 et B_3 de M. Sievers.

(5) L'anacruse est obligatoire lorsque sans elle l'hémistiche n'aurait que trois éléments (types B et C de M. Sievers). Elle manque pourtant dans un tr`s petit nombre de cas, peut-être par une erreur du copiste : lissa gelong (Beow., 215), etc. Le *fornyrðislag* norrois présente, au contraire, un assez grand nombre d'hémistiches de trois éléments et quelques-uns de deux.

au contraire, a bien plus souvent deux syllabes qu'une seule, souvent trois, parfois davantage (1).

En résumé, les diverses formes de l'*hémistiche normal* se ramènent aux *cinq types* suivants :

A	´ x ∠ x	wordum wrixlan B. (= *Bēowulf*).	366 a
B	x ´ x ∠	ne lēof ne lād	511 a
C	x ´ ´ x	of brȳd-būre	922 a
Da	´ ´ ` x	wīs, welþungen	1928 a
b	∠ ´ x `	fyrst ford gewāt	210 a
E	∠ ` x ∠	wonsælig wer (2)	105 a

On se permettait quelquefois d'ajouter un élément faible d'une syllabe, surtout avant le type A, mais presque uniquement au premier hémistiche. L'hémistiche compte alors cinq éléments au lieu de quatre : c'est un *hémistiche augmenté* (3).

§ 161. Nous n'avons là évidemment que la matière du rythme, le ῥυθμιζόμενον (4). Quel était ce rythme ? M. Sievers ne croit pas que le vers allitéré ait été chanté ni même mesuré, c'est-à-dire divisé en pieds isochrones. Il semble difficile de partager son avis. Toutes les versifications sont fondées sur le rythme, au sens propre du mot, même celles qui, comme la nôtre, ne connaissent aucune règle concernant la quantité et n'en suivent que de très rudimentaires concernant l'accentuation. Les Germains auraient-ils pu observer, et en grande partie inconsciemment (5), des règles si précises sur la quantité et l'accentuation, s'ils ne recherchaient pas un rythme véritable, n'étaient pas guidés par le rythme ? Ce rythme, il me semble que MM. Hermann Möller, dans *Zur althochdeutschen alliterationspoesie* (Kiel et Leipzig, 1888), et Andreas Heusler, dans *Ueber germanischen Versbau* (Berlin, 1894), en ont exposé avec justesse au moins les principes. La

(1) Ces quatre règles ont l'air plus compliquées à première vue qu'elles ne le sont en réalité. La première s'impose pour ainsi dire d'elle-même. La deuxième pourrait se supprimer sans grand inconvénient : comme dans toutes les versifications accentuelles, la faible peut être accentuée, à condition de l'être moins que la forte ; mais il va de soi qu'on ne peut avoir ici ` x, parce que ` auprès de x produirait l'impression d'un élément mi-fort, et qu'ainsi on aurait deux éléments au lieu d'un seul. Restent III et IV, qui n'ont rien de terrible.

(2) Il n'y a pas d'exemple certain de la forme ∠ x ⦣ ∠ : avait-on peur qu'après un élément faible ⦣ ne produisît l'impression d'un élément fort et qu'on ne s'attendît ensuite à x plutôt qu'à ∠ ?

(3) Les Scandinaves ont créé deux variétés distinctes en employant à part l'hémistiche normal (*fornyrđislag*) et l'hémistiche augmenté (*mālahāttr*). Par des différenciations de toute espèce, les scaldes ont porté à un chiffre très élevé le nombre de leurs mètres (v. *Hāttatal*, éd. Möbius, Halle, 1879-81). — Les Anglo-Saxons avaient aussi des *hémistiches enflés* (v. *Revue de Métrique*, I, p. 77).

(4) C'est M. Eduard Sievers qui, d'abord dans les *Beiträge* de MM. Paul et Braune (t. V, VI, VIII et X), puis dans son *Altgermanische Metrik* (Halle, 1893), en a le premier donné une analyse complète et vraiment scientifique. J'ai exposé sa « théorie des cinq types » dans la *Revue de Métrique* (I, p. 72 et suiv., Paris, 1895). Le bref aperçu que je viens de donner se fonde sur ses travaux, tout en s'écartant de sa manière de voir.

(5) V. *Ire Partie*, § 169.

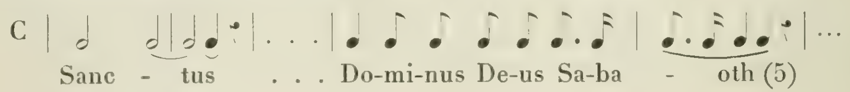
place me manque ici pour m'expliquer sur ce point. Voici — en se rappelant que chaque note peut être remplacée par sa résolution en notes plus brèves, par une note et un silence (1) — comment il est permis de se représenter à peu près le rythme des cinq types (2).

Cadre métrique : ou

La première forme plutôt dans le chant, qui prolonge les syllabes, surtout les voyelles ; la seconde plutôt dans la diction mesurée. Il n'y a là qu'une différence de tempo (v. § 117).

A (2 ab)	gūdrinc goldwlanc	(B. 1882 a)
A 1	wordum wrixlan (3)	(B. 366 a)
B	ne lēof ne lād (3)	(B. 511 a)
C	of brȳd-būre (3)	(B. 922 a) (4)
Da	Wulf Wonrēding	(B. 2966 a)
b	flēat fāmig-heals	(B. 1911 a)
E	mādm-ǣhta mā	(B. 1614 a)

La principale objection, suivant M. Sievers (*Altgerm. Metr.*, p. 11), c'est qu'avec ce rythme on est souvent forcé de prolonger extrêmement certaines syllabes et d'en prononcer d'autres, dans les éléments faibles de plusieurs syllabes, avec une extrême rapidité. La musique du moyen âge présente ailleurs des exemples de ces deux phénomènes :



(1) Mes expériences sur le chant et sur le vers anglais m'ont appris qu'il faut se montrer économe de silences.

(2) Au point de vue historique, il vaudrait mieux partir de la forme primitive . Mais je ne saurais exposer ici une théorie complète du vers allitéré avec discussion des classifications de MM. Sievers, Fuhr, Trautmann, Hirt, Kaluza, Kauffmann, Deutschbein etc.

(3) Dans les pieds qui contiennent une accentuée longue et une inaccentuée, la première se prolongeait probablement aux dépens de la seconde, par un effet d'*agogique*, comme dit M. Riemann, et surtout par suite de son importance prédominante au point de vue du sens. On peut se demander si en pareil cas le rythme ne se représenterait pas plus exactement par une noire pointée et une croche. C'est ce rythme, le *rythme pointé* de M. Riemann, que les Anglais donnaient vers le commencement du siècle dernier à leurs pieds dissyllabiques ; c'est ainsi que Chapman, dans *The Music of language* (1818) scande ce vers de W. Scott : The way was long, the wind was cold. Je ne crois pas, d'ailleurs, que le rapport de durée entre syllabes ait été bien précis : l'important, c'était d'aller en mesure, tout en faisant ressortir les syllabes accentuées.

(4) Le fréquent abrégement du second élément fort ( ) vient peut-être d'une tendance à établir le même rapport de compensation entre l'anacruse obligatoire et le second pied que dans le type B : dans notre musique moderne, on tend de même à retrancher du dernier pied de la phrase musicale une durée égale à celle de l'anacruse.

(5) V. Em. Burnouf, *Les Chants de l'Eglise latine*, Paris, 1877, p. 162. Cp. *Antiphonaire et Graduel rythmés* (Paris, Lecoffre), en particulier les psaumes.

Il n'est pas nécessaire de remonter si loin. Dans *Sally in our Alley*, aussi bien que dans *God save the King*, on trouve des oppositions du même genre :

There's ne'er a la-dy in the land...

God save the king !

On en rencontre aussi dans ces vers de Tennyson, pourtant si harmonieux — et précisément à cause du changement de rythme :

Low, low, breathe and blow, Wind of the western sea...

§ 162. Rien ne s'oppose donc à ce que les Germains, après l'époque des grandes invasions, aient continué non seulement à réciter en mesure leur vers allitéré, mais encore à le chanter, comme au temps de Tacite leurs aïeux le *chantaient* en l'honneur des dieux et à la gloire des héros (1). L'historien latin y revient en plusieurs endroits. Il s'agit presque partout du chant choral (*concentus*, *Germania*, III), qui exige la mesure isochrone, en particulier le chant de marche. Il y avait aussi des danses chantées, comme en témoigne Sidoine Apollinaire :

Barbaricus resonabat hymen scythicisque choreis
Nubebat flauo similis noua nupta marito (2).

Julien avait entendu les Alamans chanter (ᾄδοντες) en chœur des chants sauvages (ἄγρια μέλη), dont la mélodie (μουσική) manquait de charme pour ses oreilles, mais ne laissait pas de ravir les chanteurs (εὐφραινομένους) (3). A la cour des Amales et des Balthes (4), on chantait, en s'accompagnant sur la harpe, les exploits de leurs ancêtres (5). A Streanaeshalch (Whitby), en Angleterre, deux ou trois siècles plus tard, vers 670, « aux beuveries où pour s'amuser on chantait à tour de rôle en s'accompagnant de la harpe, Cædmon se levait quand il voyait approcher de lui la harpe et il se retirait chez lui, parce qu'il n'avait pas appris de chanson ». Une nuit qu'il était ainsi allé se coucher, un homme lui apparut en songe et lui ordonna de

(1) *Germania*, II et surtout III (primumque [Herculem] omnium uirorum fortium ituri in praelia canunt) ; *Hist.* IV, 18, II, 22 ; *Ann.* IV, 47.

(2) *Carmina*, V, v. 219-220, éd. Luetojohann (*Mon. Hist. Germ.*), p. 193.

(3) Préface du *Misopogon*, éd. Teubner, 1875, p. 434. Bien plus encore que la musique récemment retrouvée de plusieurs chants grecs anciens, les mélodies des Germains devaient « se rapprocher beaucoup plus de la déclamation parlée que de la musique pure » (v. § 147) : elle ne pouvait laisser de choquer l'oreille d'un Romain hellénisant du IVe siècle, habitué qu'il était à un art plus raffiné. V. *Add.*

(4) Familles royales des Ostrogots et des Visigots.

(5) Ante quos etiam cantu maiorum facta modulationibus citharisque canebant (Jordanis, V, 43). Jordanis, secrétaire de Cassiodore, savait le sens de *canere* et de *modulationes*. V. *Add.*

chanter la création. Il *chanta* en rêve des vers qu'il put répéter à son réveil. Bède (672-735) en donne une traduction latine dans son *Histoire Ecclésiastique* (IV, 24 ; éd. Migne, p. 212). Dans le manuscrit d'Ely de cette histoire, écrit en 737, le copiste a mis en marge le texte original, et nous le trouvons reproduit en saxon occidental dans la traduction de Bède qu'a faite ou fait faire Alfred le Grand (1). Qu'il soit authentique ou non, peu importe (2). Tout ce que je veux conclure, c'est que pour Bède et pour Alfred il pouvait se chanter : or il est en vers allitérés de forme *normale* (types A, B, D, E) (3). Aldhelm, qui était un jeune homme à la mort de Cædmon, est représenté comme un adroit musicien et n'avait pas d'égal, au jugement de ses contemporains, pour composer et *chanter* des vers anglais (4). Ses chansons étaient encore populaires sous Alfred (5). Hereward, au XIe siècle, chante avec ses compagnons à une noce cornouaillaise et ravit ses auditeurs celtes (6). Les Scandinaves, à qui M. Sievers fait *dire* presque tous leurs vers (*l. c.*, p. 22) (7) passaient encore au XIIe siècle pour d'habiles chanteurs ; ils chantaient même en deux parties, probablement à la quinte, comme le font encore les Islandais, et ils auraient importé cet art dans la région de la Grande-Bretagne qu'ils avaient conquise et peu à peu colonisée (8). Les Féroéiens ont conservé jusqu'à nos

(1) La traduction porte son nom, mais elle contient des fautes et manque d'art (cp. Sweet, *Anglo-Saxon Reader*, note X. 48, et A. Brandl, *Paul's Grundriss*, 2e éd., II, I, p. 1069).

(2) Il présente bien les particularités du plus vieux northumbrien.

(3) Cithara canere, canebat, carmina (Bède). Be hearpan singan, ongon hē sōna singan, dæt lēođ singan (Alfred). J'ai rapporté l'histoire de Cædmon dans les propres termes de Bède. Ce savant religieux, qui s'est occupé de métrique et de musique latines, ne pouvait employer ici *carmina*, *canebat* dans un sens figuré. L'accompagnement de la harpe ne s'accorde qu'avec le chant, tout au moins avec une récitation rythmée. — Dans ce passage de Bède, il s'agit de solos. Mais aux beuveries, aux noces, dans les marches, etc., on chantait aussi en chœur : *dream*, *efenhleoprung* « concentus, adunationes multarum uocum » (Wright-Wülcker, *Vocabul.*, p. 213). Ce *concentus* suppose le rythme.

(4) Poesim Anglicam posse facere, cantum componere, eadem apposite uel canere, uel dicere (Guillaume de Malmesbury, *Gesta Pontificum*, éd. Hamilton, p. 336). Guillaume (commencement du XIIe siècle) se fonde sur le *Handbōc* d'Alfred. — Sanctus Aldhelmus, Inae regis Wessaxonum amantissimi propinquus, citharedus erat optimus, saxonicus atque Latinus poeta facundissimus, cantor peritissimus (Florentii Wigorniensis *Ad Chronicon Appendix*, *Monum. Hist. Britann.*, I, p. 620).

(5) Guill. de Malmesbury, *l. c.*

(6) V. *De Gestis Herwardi*, éd. R. B. S., p. 351.

(7) M. Sievers traduit par « dire » le mot *kveđa* appliqué aux poésies en vieux norrois et il s'appuie sur l'expression moderne *kveđa rīmur*. Mais on entend par là *chanter* des *rīmur*, je le sais par expérience ; si la mélodie n'est pas aussi artistique que celle des hymnes et des airs modernes (cp. p. 163, note 3), elle se rapproche au moins autant du chant véritable que celle de nos récitatifs. Pour prouver que le *ljōđ* se disait, M. Sievers rappelle que l'expression *kveđa ljōđ* est appliquée aux *Grōttasongr*. Mais c'est là une chanson à travailler, qui ne pouvait se passer de rythme (v. p. 78, note 4).

(8) V. Giraldus Cambrensis, *Descriptio Kambriae*, I, cap, XIII (éd. Dimock, Londres, 1868, p. 189 et suiv.). Outre le duo à la quinte (au moyen âge notre musique employait la quarte), les Islandais ont la particularité de ne pas éviter le triton (la quarte augmentée), que nos vieux musiciens appelaient *diabolus in musica* (V., dans *Skírnir*, Reykjavik, 1906, p. 289 et suiv., l'article de M. B. Þorsteinsson). — V. *Add.* et cp. *Ire Partie*, p. 99, note 4.

jours leurs anciens poèmes sur Sigurd et ils les chantent, en dansant, sur des airs non moins anciens (V. *Add.*).

Je reste donc persuadé que les Germains *chantaient* bien leurs vers, qu'il s'agît d'un simple récitatif, comme c'est assez probable pour l'épopée (1), ou bien d'un chant véritable, comme on peut le supposer pour la poésie lyrique (2).

§ 163. M. Sievers admet lui-même que le ljōdahāttr scandinave se chantait (*l. c.*, p. 226 suiv.). Ce « mètre des chansons » présente à peu près toutes les formes qu'on peut tirer — à l'aide de contractions, de résolutions et de silences — de ce rythme fondamental, celui du vers germanique primitif :

C (3)

gambanreiþe goþa.

Skīrnesmǭl (éd. Finnur Jónsson, Halle, 1888, str. 32).

Deyr fē,
deyja frændr,
deyr sjalfr et sama. (4)
ek veit einn,
at aldre deyr,
dōmr of dauþan hvern. (5)

Hǭvamǭl (*ib.* str. 58).

On pourrait supposer que chez tous les peuples germaniques il existait ainsi un mètre des chansons, libre et varié, à côté du mètre plus fixe et plus savant des *cinq types*, et qu'il s'est perpétué jusqu'à nos jours, en se modifiant peu ou prou par suite de l'évolution de la langue et sous des influences étrangères, dans la poésie populaire de tous les pays germaniques, surtout dans leur poésie enfantine (*nursery rhymes*) (6). Cette hypothèse, quoique plausible, n'est pas nécessaire : les formes de cette poésie populaire ont pu naître du vers allitéré normal par une transformation nouvelle, qui apparaît clairement en Allemagne dès la première moitié du IXe siècle,

(1) Il en était de même sans doute chez les Grecs et chez nos trouvères.

(2) Qu'on ait souvent dit les vers, il n'y a pas de doute. Cuthbert racontant dans une lettre la mort de Bède, son maître, rapporte que le mourant chantait (*canebat*) des passages des Saintes Écritures et qu'il disait (*dixit, dictum*) des vers improvisés en anglais. Nous possédons le texte de ces vers dans un manuscrit du IXe siècle (St Gall, no 254). Sans les chanter, Bède a pu les rythmer.

(3) V. Heusler, *Der Ljōđahāttr*, Berlin, 1890.

(4) *Deyr*, à la troisième répétition, n'est plus accentué (v. *Ire Partie*, § 77) : toute la force de l'expression tombe sur *sjalfr* et *sama*.

(5) V. p. 162, note 3, et cp. Heusler, *l. c.*, p. 81.

(6) Le moy. h. allem. *liet* signifie *strophe*, comme *ljođ* en v. norrois. — V. Heusler, *Germ. Versb.* Pour l'anglo-saxon, v. Paul's *Grundriss*, 2e éd., II, I, p. 956 et suiv., 962. — Cp. *Add.*

chez Otfrid, et en Angleterre dès la fin du xe, dans la *Chronique anglo-saxonne* (1).

6° Le vers anglais.

§ 164. Sous l'influence de l'octonaire et du septénaire des hymnes latines et plus tard des octosyllabes français, influence qui s'exerça d'abord par l'intermédiaire du chant, la rime finale s'introduisit en Angleterre comme en Allemagne, et le mètre du vers national revint à sa forme primitive, les quatre éléments se développant en quatre pieds, mais avec anacruse facultative et suppression ou redoublement facultatifs des faibles intérieures (2). Deux des fortes continuent à l'emporter sur les autres en intensité, et Otfrid les marque d'un accent, pour qu'on ne s'y trompe pas. Ex. (grand vers) :

Thār ist líb āna tṓd, líoth āna fínstrī (3).
Otfrid, I, 18, 9.

En Angleterre, Layamon employa le même mètre dans les 32 250 petits vers de son *Brut* (fin du xiie siècle). J'en ai cité plus haut quelques exemples (§ 144-145). En voici d'autres :

Þa cōm him tō an hende cniht.
Bī us hē sende wōrd þē (4).
Arthur is þe kēneste mon.
Ofte wes þe drake buven.
Mid seolvre and mid gōlde (5).
Þeines wunder blīþe (6).

(1) Ms. DE an. 959 (règne d'Eadgar), an. 975 (mort d'Eadgar) ; CD an. 1036 (mort d'Ælfric) ; E an. 1087 (règne de Guillaume le Conquérant). Les derniers exemples de vers allitérés qui observent encore les vieilles règles sont les vers de la *Chronique* sur la mort d'Eadweard (an. 1065) et le poème sur Durham (xiie siècle).

(2) V. surtout Sievers, *Die Entstehung des deutschen Reimverses* (Paul-Braune's *Beiträge*, XIII, 121-166 ; (bibliographie) Braune, *Althochdeutsches Lesebuch*, 5e éd., Halle, 1902, p. 184 et suiv.) ; Luick, *Paul's Grundriss*, 2e éd., II, 2, etc. On ne saurait voir dans le vers d'Otfrid une simple continuation du vers allitéré normal, comme le pense M. Luick : il ressemble encore de de très près aux cinq types dans les premiers chapitres du *Krist* ; mais il s'en éloigne ensuite de plus en plus, au fur et à mesure que le poète apprend par l'exercice à mieux adapter le vers indigène au rythme des hymnes latines. L'imitation est toujours restée imparfaite, il est vrai, sous le rapport du syllabisme, du λόγος ποδικός et de la forme dipodique. A ce dernier point de vue, il est probable que si Otfrid indiquait les fortes principales, c'était précisément pour empêcher le lecteur de violer l'accentuation en adoptant partout le rythme (x) | *x* x ¦ *x* x | *x* x ¦ *x*. Cependant plus de la moitié de ses petits vers ou hémistiches (7579) se composent de deux dipodies décroissantes. — Les mêmes remarques s'appliquent à la versification anglaise du moyen âge ; mais à côté des hymnes latines, il faut ajouter la poésie française. Layamon a traduit le *Brut* de Robert Wace.

(3) FfFFfF, FFfFF. Cp. dans le *Muspilli* (en vers allitérés) : Dār ist līp āno tōd, lioht āno finstrī (B + A). Otfrid reproduit ce vers sans même y ajouter la rime.

(4) Cp. : I took him by the left leg (*Nursery rhyme*).

(5) Cp. : And in my lady's chamber (*ib.*).

(6) Cp. : Goosey, goosey, gander (*ib.*).

Comment il rimait, ces quatre vers le montrent :

And þa nomen of þan tunen
On sexisce rūnen (1).
Al hāl mē makien
Mid hale weige drenchen (2).

Layamon, comme Otfrid et les Minnesinger (dans l'épopée courtoise), emploie pêle-mêle toutes les variétés du nouveau vers. Sous l'influence grandissante des hymnes latines et surtout de la versification française, on ne se servit bientôt dans un même poème que d'une forme déterminée, octonaires, septénaires ou sénaires, tantôt κατὰ στίχον, tantôt en strophes. Celles-ci se composent en général de deux grands vers ou de quatre petits :

A. Octonaire : deux petits vers à terminaison pleine (3).

Weping haueþ myn wonges wet
for wikked werk and wone of wyt ;
Unbliþe y be, til y ha bet
bruches broken, ase bok byt.
BÖDDEKER, W. L. IV.

And singe sal I to þe to wel
in harpe Halgh of Israel.
The Surtees Psalms, LXX.

Les *nursery rhymes* ont continué à employer l'octonaire (4). La strophe de deux octonaires régularisés à rime léonine est assez fréquente dans le *Hymn Book*, où elle porte le nom de *Long Measure* (5). Elle se trouve parfois dans la poésie littéraire sous une forme plus ou moins libre (6). L'octonaire coupé en deux petits vers à rime finale se rencontre de tout temps dans la poésie narrative ou descriptive.

B. Septénaire : deux petits vers, le premier à terminaison pleine, le second à terminaison tintante (faible) ou tronquée (7).

Þer nas non of þe soue artz, þat heo gret clerk of nas.
Légende de Ste Catherine.

(1) f f **F** f F f **F** F, f **F** F f **F** F.
(2) **F** F f **F** f F, f **F** f F f **F** F.
(3) La césure du grand vers peut être reculée (Ff, F au lieu de F, fF). Comparez le septénaire et l'octonaire latins, p. 166 *a* (note 2) et *b* ; en anglais moderne le vers de *Little Jack Horner* et celui de *Locksley Hall*.
(4) Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty Dumpty had a great fall — When the wind is in the East, It is neither good for man nor beast — There was a navy went to Spain ; When it it returned, it came back again — See a pin and pick it up, all the day you'll have good luck (assonance) — The cat began to kill the rat, The rat began to gnaw the rope (vers blancs).
(5) What star is this, with beams so bright, More beauteous than the noonday light ? (*Hymn Book*, 77).
(6) No stir in the air, no stir in the sea, The ship was as still as she could be (Southey, *Inchcape Bell*).
(7) V. *Add.* 15.

Þat child, þat is so milde and wlong
and eke of grete mundë,
Boþe in boskes and in bank
isout me havet astoundë.

Chanson de Pâques.

Sumer is icumen in,
lhude sing cuccu!
Groweþ sed
and bloweþ med
and springþ þe wde nu.

Chanson du coucou.

Þiss boc is nemmnedd Ormulum forþi þatt Orm itt wroghtë.

Ormulum.

Then spake a berne upon the bent of comforte that was not cold.

Bataille d'Otterburn.

My desteny is for to dey a shamful dethe I trowe.

The Nut Brown Maid.

Grâce à la terminaison différente de ses deux hémistiches, le septénaire forme une section rythmique nettement délimitée, comme le tétramètre grec et le septénaire latin ; aussi est-il beaucoup plus employé dans la poésie lyrique que l'octonaire et le sénaire. Au XVIe siècle, il a failli devenir le vers épique de l'Angleterre (1). La strophe la plus répandue se compose de deux septénaires : c'est le mètre par exellence des ballades, le *ballad metre* (2); c'est la *Common Measure* du *Hymn Book* (3) ; c'est le rythme favori des *nursery rhymes* (4). Tous les poètes s'en sont plus ou moins servis, sous des formes diversement régularisées ou sous forme libre (5).

C. Sénaire : deux petits vers à terminaison tronquée.

Mid yverness and prude and yssing wes þat on;
He nuste noucht þat he wes boþe god and mon (6).

La Passion de Notre-Seigneur (V, 35, 36).

(1) Chapman, p. ex., l'a employé dans sa traduction de l'Iliade : And all the signs in heaven are seen that glad the shepherd's heart (VIII).

(2) V. les deux derniers exemples cités plus haut.

(3) Ex. : As now the sun's declining rays At eventide descend (*Hymn Book*, 13).

(4) *Little Jack Horner*, *Little Bo-Peep*, etc., etc.

(5) The ship was cheered, the harbour cleared, Merrily did we drop, etc. (Coleridge, *Ancient Mariner*). — Avec un pied de moins au second hémistiche :

Fear death? — to feel the fog in my throat, The mist in my face,
When the snows begin, and the blasts denote I am nearing the place...

(Browning, *Prospice*). Cp. *Ire Partie*, § 286-7.

Les rimes présentent les mêmes dispositions que dans les septénaires du bas-latin et du français (cp. § 157, 1°).

(6) Cp. : We love the place, O God, Wherein Thine honour dwells. The joy of thine abode All earthly joy excels (*Hymn Book*, 242). — D*in*g, d*on*g, b*e*ll. P*u*ssy's *in* the w*e*ll. Who p*u*t her *in*? L*i*ttle Tommy Th*in*, etc.

Au moyen âge, dans la *Légende de Ste-Catherine*, par exemple, et dans la *Chronique* de Robert de Gloucester, le sénaire est mêlé irrégulièrement au septénaire. A la Renaissance, les deux vers alternent régulièrement dans certains poèmes, la plupart de Surrey : c'est la *Poulter's Measure*, dont la résolution a reçu dans le *Hymn Book* le nom de *Short Measure* (1).

Dans toutes ces formes — au moins dans les formes régularisées, dont se servaient surtout les clercs — il y a certainement eu adaptation directe ou indirecte aux rythmes réguliers des hymnes latines et des vers français, y compris l'alexandrin (2). Non seulement certains poètes écrivaient aussi bien en français qu'en anglais, comme le faisait encore Gower, mais ils mêlaient parfois les deux langues, dans le *Chant à Marie* par exemple, où elles alternent d'un bout à l'autre :

Mayden moder milde,
Oiez cel oreysoun,
From shome thou me shilde
E de ly malfeloun (3).

Il ne faut pas oublier que beaucoup de clercs anglais avaient fait leurs études à Paris, comme cet Hilarius qui s'établit pour toujours en France et dont il ne nous reste plus que des vers latins ou français, parfois entremêlés (4).

Malgré le triomphe de la rime, l'allitération n'avait pas disparu. Tantôt elle s'employait seule, tantôt à côté de la rime (v. A, premier exemple). Mais elle ne tarda pas à tomber en désuétude en tant qu'élément essentiel de la versification (5).

§ 165. Dès la période du moyen anglais, l'allongement de presque toutes les brèves accentuées rendit peu à peu impossible la résolution régulière des fortes, et les pieds ne se distinguèrent plus que par le nombre des syllabes. En anglais moderne, par suite de l'affaiblissement et de l'amuïssement progressifs des voyelles inaccentuées, la terminaison tintante faible (gōlde, blīpe) disparut aussi peu à peu, au moins dans la poésie littéraire (6). Pour des raisons analogues, on fut amené à n'employer que des pieds parisyllabiques, presque uniquement celui de deux syllabes, en

(1) V. *Ire Partie*, § 286, 1° *a* et *d*.

(2) Il n'y a ici que l'adaptation d'un mètre indigène à un mètre étranger. On ne peut donc y voir le pendant exact de ce qui s'est passé chez les Romains quand ils adoptèrent les mètres grecs en conservant certaines habitudes de leur versification nationale.

(3) V. Wulcker, *Altengl. Lesebuch*, Halle, 1874, p. 49. C'est également dans ce recueil que j'ai pris la plupart des exemples précédents. Au temps de la poésie allitérée, nous trouvons des vers moitié anglais et moitié latins, à la fin du *Phénix* et dans l'*Oratio Poetica* : mais c'est le latin qui est accommodé au mètre indigène.

(4) P. ex. : Si venisses primitus, *Dol en ai*, Non esset hic gemitus, *Bais frere, perdu vos ai*.

(5) Sur ces questions, v. Luick, *l. c.*

(6) Cp. à l'ancienne la forme moderne du *ballad metre* : « eight and six », dit Quince (*A Midsummer-Night's Dream*, III, i, l. 25), c'est-à-dire huit syllabes et *six* syllabes.

tâchant de faire toujours coïncider le temps marqué avec un fort accent. C'est là ce que constatent et recommandent à peu près tous les métriciens, depuis Gascoigne et Puttenham jusqu'à ceux du XIXe siècle, mais surtout ceux du XVIIIe.

Le syllabisme en résulta (1). Les poètes anglais s'y conformèrent d'autant plus naturellement que par imitation directe ou indirecte ils avaient presque toujours pour modèles nos octosyllabes, notre alexandrin et surtout notre ancien vers épique ou commun, le décasyllabe (2). Dans le vers « régulier », celui de Pope, le syllabisme n'est jamais enfreint consciemment (3). On réusssissait pourtant à employer des pieds différents, grâce aux variations combinées (4) ; c'était là le seul moyen qu'on eût de varier le rythme, et certes on n'en abusait guère. Mais au XVIe siècle et au XIXe les poètes se sont plus ou moins permis des variations simples (4), dont ils trouvaient l'exemple dans la poésie populaire, en particulier dans les vieilles ballades et dans les *nursery rhymes*. Celles-ci ont perpétué en Angleterre, comme dans les autres pays germaniques, l'ancien vers allitéré sous la forme qu'il avait prise par exemple chez Otfrid et chez Layamon. A côté du pied de deux syllabes, elles en emploient souvent de trois :

Little Jack Horner sat in a corner,
eating his Christmas pie ;

parfois d'une seule :

He went to shoot a wild duck (5) ;

rarement de quatre :

Baa baa, black sheep, have you any wool ?.

Elles ont conservé la terminaison tintante, au moins dans la diction rythmée des enfants — espèce de παρακαταλογή voisine du chant :

Little Bo-Peep has lost her sheep
and cannot tell where to find them.

Il en est de même des terminaisons tronquées :

Ding dong bell, Pussy's in the well (6).

(1) Orm (ou Ormin, commencement du XIIIe siècle) est le premier poète anglais qui se soit astreint à un syllabisme absolu. Il a certainement adapté le *grand vers* anglais au septénaire des hymnes latines.

(2) Je me vois forcé d'en parler dès maintenant, à cause de l'histoire du syllabisme.

(3) Les pieds de trois syllabes sont dus à des consonnes syllabiques : *heaven* ['hevŋ] était et est encore souvent traité comme monosyllabe.

(4) V. *Ire Partie*, § 305 et 322.

(5) Les deux derniers vers cités au § 206 de la *Ire Partie* forment une *Poulter's Measure* où dominent les pieds d'une syllabe.

(6) V. On trouve presque toutes ces irrégularités en même temps que l'allitération sporadique auprès de la rime, dans *Goosey, goosey, gander* (v. *Ire Partie*, § 211). — Certaines de ces *nur-*

Aux *nursery rhymes* on peut ajouter les proverbes et dictons de toute sorte : To run with the hare and hold with the hounds — March winds, and April showers Bring forth May flowers (v. Ire Partie, § 159).

Pour les métriciens habitués au vers régulier, au vers syllabique, ce mètre libre a quelque chose de fruste et de grossier, de barbare. Aussi sont-ils un tant soit peu embarrassés quand ils le rencontrent chez Shakespeare, par exemple (1). Car la poésie littéraire le conserva elle-même jusqu'au XVIIe s., non seulement dans les chansons, mais encore dans la poésie narrative ou descriptive : c'est celui des ballades (2), des *doggerel rhymes* (3), du *tumbling verse* et même du *Penseroso* (4). Ailleurs, il est vrai, comme dans le septénaire de Chapman, dans la *Poulter's Measure* et les strophes du *Hymn Book*, il s'est soumis à un syllabisme de plus en plus strict. Sous cette forme régularisée, comme vers de huit syllabes ou de sept, l'ancien mètre national a été employé dans la poésie lyrique de tous les temps et de toutes les écoles. Mais c'est seulement au XIXe siècle, par l'imitation de la poésie populaire et sous l'influence de la littérature allemande, qu'il a repris sa liberté d'allure dans la poésie littéraire, d'abord dans *The Lay of the Last Minstrel* (1805) (5) et surtout dans *Christabel* (1815). Depuis lors on emploie dans la poésie lyrique toutes sortes de vers ainsi libérés du syllabisme, où nous pouvons voir en somme des transformations variées du mètre populaire et indigène, c'est-à-dire, en fin de compte, du mètre primitif des Germains. Southey (6), Coleridge (7), Shelley (8),

sery rythmes sont très vieilles. Il y en a qui doivent remonter au temps où les Anglais vivaient encore sur le continent. Comment s'expliquer autrement que la même formule rimée et rythmée, avec de légères variantes, s'applique à un même jeu, à un jeu peu répandu, et dans un village du grand duché de Bade et dans une paroisse située au fond du Yorkshire (v. *Ire Partie*, p. 130) ?

(1) Dans les parties lyriques de *A Midsummer Night's Dream*, le mètre (I must go seek some dewdrops here) admet 1° la suppression de l'anacruse (And I serve the fairy queen), 2° des pieds de trois syllabes (The cowslips tall her pensioners be), 3° des pieds monosyllabiques (Over hill, over dale – Swifter than the moon's sphere – cp. Macbeth IV, i, 6), etc. Peu à peu toutes ces libertés ont passé dans le *blank verse* de Shakespeare.

V. *Ire Partie*, § 305-321.

(2) Surtout dans la forme ancienne :

> The Perse owt off Northombarlonde an avowe to God mayd he
> That he wold hunte in the mountayns of Chyviat within days three.
> *Chevy Chase.*

mais aussi dans la forme modernisée :

> Let it never be said that a daughter of thine
> was married to a lord under night,
> . . . .
> And there he spy'd her seven brethren bold
> come riding over the lea.
> *The Douglas Tragedy.*

(3) V. note 1.

(4) L'anacruse est facultative.

(5) Non seulement Scott a imité le mètre des ballades, il en a même écrit quelques-unes.

(6) *Thalaba*, etc.

(7) *To a cataract* (traduit de l'allemand).

(8) *Queen Mab.*

Tennyson (1) et surtout Walt Whitman (2) ont même employé un vers presque tout à fait libre ; mais cette prose rythmée, à laquelle a sans doute préparé le *blank verse* et conduit surtout l'imitation de poèmes allemands, n'a point son origine dans le mètre national. Celui-ci se reconnaît facilement à travers toutes ses métamorphoses. Par ses diverses formes, les unes à rythme régulièrement dissyllabique (3) ou trissyllabique (4), les autres à rythme mixte (5), il rappelle d'assez près la différenciation du tétramètre grec en vers ïambiques, trochaïques, anapestiques et dactyliques, où souvent figurent côte à côte des pieds de deux ou de trois syllabes.

§ 166. Quant au genre du rythme, MM. Hermann Möller, Heusler et Sievers croient qu'il était binaire dans le vers allitéré (6). Il semble qu'on peut l'affirmer du vers d'Otfrid (7). C'est aussi le rythme binaire que présentent les airs anciens sur lesquels les Féroéiens chantent encore leurs petits poèmes épico-lyriques du cycle de Sigurd. On ne peut voir nulle part une influence des hymnes latines : elles se chantaient sur le rythme des strophes ïambiques ou des trochaïques, qui leur servaient de modèles et dont elles adoptaient sans aucun doute la musique (8), c'est-à-dire sur un rythme ternaire. Pour que la poésie germanique du moyen âge, même religieuse, employât ainsi dans le chant un rythme binaire, il fallait qu'elle l'eût hérité de sa versification primitive et que pour des raisons en grande partie linguistiques elle n'eût pas pu y renoncer. Ce n'était pas seulement le rythme du chant, mais à plus forte raison celui de la diction mesurée. Le chant, d'ailleurs, conserve toujours à l'origine le rythme naturel des paroles, soit exactement, soit en le régularisant. Ce qui est vrai du vers d'Otfrid, l'est sans doute aussi du vers de Layamon (9). Le rythme est binaire dans la *nursery rhyme* qui en a le mieux gardé la forme primitive (*Goosey, Goosey, Gander*). Il l'est aussi bien souvent dans les proverbes et les dictons. Il se peut néanmoins que l'affaiblissement progressif des voyelles inaccentuées ait entraîné peu à peu un changement de genre dans le rythme anglais. C'est le rythme ternaire, si je ne me trompe, qui domine dans les *nursery rhymes* (10). En revanche, sur les 114 chansons an-

(1) *Maud*, p. ex. XIV, 4.

(2) *Leaves of Grass*, etc.

(3) *Common, Long* et *Short Measures* des hymnes, ainsi que les strophes identiques de la poésie profane ; octosyllabe des poèmes narratifs ; mètre de *A Psalm of Life* (Longfellow), etc.

(4) Le *tumbling verse* régulier ; le mètre de *The Destruction of Sennacherib* (Byron), etc.

(5) La *Doggerel Rhyme* des *Elizabethan Dramas*, le *tumbling verse* ordinaire ; la strophe de *Inchcape Bell* (Southey), *The Ancient Mariner* (Coleridge), *The Sensitive Plant* (Shelley) ; le vers de *The Lay of the Last Minstrel* (Scott), *Christabel* (Coleridge), *The Pied Piper of Hamelin* (Browning), etc.

(6) Pour M. Sievers, il ne s'agit que du *ljóðaháttr*. (v. *Germ. Metr.*, p. 232). Mais il dérive aussi le vers normal d'un vers primitif à 4/4 (*ib.*, p. 180 et suiv.).

(7) V. Saran, *Zur Metrik Otfrids*, p. 182-189, et Erk-Böhme, *Liederhort*, III, p. 779 et suiv.

(8) C'est bien là ce que dit Bède (v. p. 153, note 3).

(9) J'entends par là, faute d'un meilleur nom, la forme du vers indigène qui a succédé à l'ancien vers allitéré.

(10) Sur les 50 que Beljame a publiées dans ses *Chansons anglaises* (Paris, 1901), il n'y en a que 16 de rythme binaire. Voici les plus connues : Goosey, goosey, gander — Baa, baa, black

glaises du *Song Book* il y en a 61 de rythme binaire, la plupart en pieds dissyllabiques. Il est probable que la même variété se trouve aussi dans la diction poétique, quand elle régularise le rapport de durée entre syllabes. Il est probable surtout que le genre du rythme varie avec le sentiment exprimé.

§ 167. Nous avons poursuivi l'évolution d'un mètre national à travers les siècles : d'abord, par voie de reconstruction, depuis la forme germanique primitive, ou pour mieux dire indo-européenne, jusqu'à l'ancien vers allitéré ; ensuite, par un exposé historique des faits, depuis le vers allitéré jusqu'aux *nursery ryhmes* et à la poésie lyrique ou épico-lyrique de l'Angleterre contemporaine. Nous avons vu comment il s'est perpétué en s'accommodant aux modifications phonétiques de la langue et en se différenciant par des variations spontanées ou sous l'influence de versifications étrangères. De tous les mètres anglais, c'est encore aujourd'hui le plus vivace : la littérature populaire n'en connaît guère d'autre. C'est le seul à coup sûr qui survivrait si l'anglais littéraire venait un jour à disparaître (1).

C. — EMPRUNT DE MÈTRES ÉTRANGERS.

§ 168. Il nous reste à étudier de quelle manière une versification peut adopter des mètres fondés sur un autre principe que le sien (2). Chaque versification, en effet, accommode différemment la matière linguistique aux formes du rythme. Si donc nous voulions importer dans notre poésie un mètre étranger, il faudrait simplement rechercher de quel rythme il dérive et adapter notre langue à ce rythme d'après les règles qu'elle a suivies dans la formation des mètres indigènes.

Voilà comment on a procédé aux âges d'imitation spontanée, inconsciemment, il est vrai, et avec plus ou moins d'adresse. C'est ainsi que les Anglais ont implanté dans leur littérature notre décasyllabe. D'après le rythme sur lequel nous chantions ou déclamions ce vers mi-accentuel et par conséquent syllabique, ils ont formé un vers complètement accentuel. Les premières imitations connues sont un cantique et une parodie de cantique (Ms. Harl. 2253) (3) qui remontent au moins aux dernières années du XIIIe siècle :

Ffor loue of us his wonges waxeþ þunne.
Böddeker, *Geistliche Lieder*, XVIII (4).

sheep — Sing a Song of Sixpence — Tom, Tom, the Piper's Son — Ding Dong Bell — Hot Cross Buns — Old King Cole — Cock Robin and Jenny Wren — The little Man and the little Duck. — Les chansons enfantines et populaires allemandes ont régulièrement un rythme binaire. V. Reinle, *Zur Metrik der Schweizerischen Volks- und Kinderreime*. Bâle (dissertation), 1894.

(1) Il serait curieux d'étudier les formes du vers anglais qui ont pu être retenues par les indigènes des colonies.

(2) J'ai parlé brièvement de l'adaptation des mètres grecs par les Romains ; mais ceux-ci avaient une versification quantitative, comme celle de leurs modèles.

(3) Publiés par Böddeker dans *Altenglische Dichtungen* (Geistliche Lieder, XVIII, et Weltliche Lieder. XIV).

(4) V. Schipper, *Englische Metrik*, I, p. 412, 413, 436 et suiv.

Le syllabisme a disparu : les syllabes faibles, y compris l'anacruse, peuvent se supprimer ou se redoubler (1). Le vers n'a de commun avec notre décasyllabe que le rythme sur lequel il se chantait ou se déclamait : c'est là tout ce qu'on cherchait. Il n'en fut pas de même de Chaucer quand il imita à son tour notre vers épique ou commun : en lettré au courant des littératures romanes, il se conforma presque toujours à notre syllabisme, tout en conservant une versification complètement accentuelle (2). Il créa ainsi le vers héroïque de la poésie anglaise. Le nouveau mètre, en effet, éclipsa bientôt tous les autres. Il règne depuis lors à peu près exclusivement dans le drame et dans l'épopée, soit comme *heroic rhyme*, avec rime finale, tel que Chaucer l'a fixé dans ses *Canterbury Tales*, soit comme *blank verse*, tel que Surrey l'a d'abord employé dans sa traduction partielle de l'Enéide, à l'exemple des Italiens Hippolito de' Medici et Carlo Piccolomini, et que l'ont consacré Marlowe, Shakespeare, Milton. Mètre accentuel, il a souvent rejeté le syllabisme de son modèle français, comme il en a perdu la césure régulière, et il a pris sous sa forme non rimée une liberté d'allure qui le rapproche fréquemment d'une prose rythmée et analogue à la mélodie continue de la musique contemporaine (3).

§ 169. Lorsque l'importation d'un mètre étranger se fait simplement d'après la lecture et avec une connaissance imparfaite de la métrique, elle court risque soit d'échouer complètement, soit de produire des vers peu conformes au rythme du modèle. C'est ce que nous montre l'imitation des mètres antiques par les modernes. Ceux-ci les ont longtemps regardés comme de simples combinaisons de longues et de brèves. Aussi essaya-t-on d'abord de calquer ces combinaisons en appliquant toutes les règles de la prosodie latine.

(*a*) *Imitation française de la strophe saphique* (4) :

Il se voit combien mon etude a servi,
Ia de tous costés la ieunesse a l'anvi
Suit de pres mes pas, et la France i'entroy
Chanter apres moy.

RAPIN, *Œuvres* (1610), *Les vers mesurez,* p. 22.

De tels vers ressemblaient à des vers français dans les imitations rimées

(1) ȝef þou dost hit wol me reowe sore — whoso loueþ untrewe, his herte is selde seete.

(2) Dans sa *Legende of good Women,* le plus ancien poème en *heroic couplets* que nous connaissions, la versification rappelle à plusieurs égards celle de Guillaume Machaut, dont il a imité le *Dit de la Fontaine Amoureuse* dans son *Boke of the Duchesse.* Pour l'influence italienne, v. ten Brink, *Chaucers Sprache*, Leipzig, 1884, p. 174. — V. *Ire Partie*, p. 286, note 1.

(3) V. § 166 et surtout *Ire Parlie*, § 303, 304, 306 et 227-229.

(4) Schéma de la strophe saphique latine à partir d'Horace — il y a une barre devant le temps marqué ; l'accent indique à quels endroits, par suite de la césure (,) et de l'accentuation latine, devaient (—́) ou pouvaient (—̀) se trouver d'ordinaire des syllabes accentuées :

3 vers saphiques : | —̀ ⏑ | — —́ | — , —̀̆ ⏑ | —̀ ⏑ | ́ ⏓
1 vers adonique : | —́ ⏑ ⏑ | —́ ⏓.

de mètres à nombre fixe de syllabes et à coupe régulière. Mais ils ne pouvaient ressembler à des vers allemands que si par hasard les accents principaux y coïncidaient régulièrement avec l'ancien temps marqué. Joh. Clajus et surtout Opitz semblent l'avoir au moins entrevu (1). Quoi qu'il en soit, leur opinion se confondit bientôt avec celle de Schottelius : on crut que, pour reproduire en allemand les mètres antiques, il fallait remplacer les longues par des syllabes accentuées et les brèves par des inaccentuées. C'était confondre la quantité et l'accentuation, la durée et l'intensité (2). En appliquant aveuglément cette théorie on pouvait donner à un prétendu hexamètre l'allure d'un vers ïambique ; en effet, on ne se préoccupait point du temps marqué, qui seul indique à quel mètre appartient une suite de spondées. Il y avait encore d'autres inconvénients dans les mètres où la forte n'est pas nécessairement une longue. Heureusement, l'instinct des bons poètes les a guidés dans l'application.

(*b*) *Imitation allemande de la strophe saphique* :

Stets am Stoff klebt unsere Seele, Handlung
Ist der Welt allmächtiger Puls, und deshalb
Flötet oftmals tauberem Ohr der hohe
Lyrische Dichter.

PLATEN, *Oden*, XXX.

Dans la prononciation de la prose et des vers latins, les Italiens marquent les syllabes toniques d'un accent d'intensité, et dans les vers ils ne tiennent aucun compte du temps marqué. Aussi ont-ils de bonne heure imité le rythme que cette accentuation donne aux vers latins.

(*c*) *Imitation italienne de la strophe saphique* :

Odio l'usata poesia : concede
Comoda al volgo i flosci fianchi e senza
Palpiti sotto i consueti amplessi
Stendesi e dorme.

CARDUCCI, *Odi Barbare*, Preludio.

On a plus ou moins essayé ces trois imitations en France, en Allemagne, en Angleterre, en Italie, en Espagne et dans les pays scandinaves. Je

(1) Joh. Clajus, *Grammatica Germanicae linguae* (1578). — Opitz, *Buch von der deutschen Poeterei* (1624), ch. VII.

(2) Cette confusion provient de la tendance que nous avons 1° à prolonger les sons forts, 2° à croire les sons forts plus longs qu'ils ne sont. Elle n'a pas disparu : on la trouve encore dans les livres de Sanders (p. ex. *Abriss der d. Silbenmessung u. Verskunst*, 2e éd., Berlin, 1891). Elle est renversée dans la notation des musicographes allemands, qui se servent des signes _ et ᴗ pour représenter la force et la faiblesse des sons (v. Heinze, *Grammaire musicale*, Paris, 1880, p. 7 et suiv.).

nomme chacune d'entre elles d'après le pays où elle a prévalu sur les autres. L'imitation française a échoué partout. L'imitation italienne n'a réussi qu'en Italie, après avoir végété pendant environ trois siècles, et grâce seulement au génie de Carducci. L'imitation allemande n'a guère eu de succès durable qu'en Allemagne (1).

§ 170. En Angleterre, ces tentatives se continuent pourtant depuis la Renaissance sous toutes les formes possibles.

1° (*Imitation française*). — Au début et souvent encore depuis, jusqu'à nos jours (2), on s'est proposé en principe de copier simplement la quantité des syllabes, sans tenir compte ni de l'accent ni du temps marqué, dont on ignorait l'existence. Il est vrai que la plupart du temps la théorie de la quantité des syllabes anglaises et davantage encore l'application de cette théorie ont été des plus fantaisistes. En général, on regardait les voyelles comme à peu près indifférentes, « communes », et l'on observait les règles de la position en se fondant, non sur la prononciation, mais sur l'orthographe; au besoin, on accommodait celle-ci aux exigences du mètre (3). — Voici le premier exemple connu (hexamètres) :

All travellers doo gladlie report great praise to Ulisses
For that he knewe manie mens maners, and saw many citties.
THOMAS WATSON
(cité par Webbe, *Discourse of English Poetrie*, éd. Arber, p. 72).

Dans une langue où l'accent est marqué et dont la versification spontanée est accentuelle, il est difficile d'ignorer l'accent. Aussi en a-t-on presque toujours tenu compte, consciemment ou inconsciemment.

2° (*Imitation française et italienne*). — Ainsi, beaucoup de poètes anglais n'ont pas seulement copié les vers latins au point de vue de la quantité, mais encore au point de vue de l'accent, dont la place y est déterminée, comme on le sait, par la combinaison des lois de l'accentuation latine avec les règles de la quantité et des coupes. Ex. (hexamètres) :

Verses so modulate, so tuned, so varied in accent,
Rich with unexpected changes, smooth, stately, sonorous,
Rolling ever forward, tidelike, with thunder, in endless
Procession, complex melodies — pause, quantity, accent
After Virgilian precedent and practice, in order
Distributed — could these gratify th'Etonian ear-drum ?
JAMES SPEDDING, *Fraser's Magazine*, juin 1861.

(1) Il faut signaler aussi la traduction d'Homère en danois.
(2) W. J. Stone et R. S. Bridges.
(3) Stanihurst (*The first foure bookes of Virgil his Aeneis...*, Leyde, 1582) écrit ainsi *forrest* ou *forest*, *hobble* ou *hobel*, *flee* ou *fle*, *oaten* ou *oten*, etc. Il arrive de cette manière à faire un dactyle de *thee snoa whit* = *the snow white*.

3° (*Imitation italienne*). — Il était impossible qu'on n'en vînt pas à mettre de côté une quantité souvent fantaisiste et toujours peu sensible aux oreilles anglaises. Il y en a pourtant peu d'exemples, parce que la quantité n'a jamais cessé d'imposer aux humanistes. En voici deux (strophes saphiques) :

Place me in regions of eternal winter
Where not a blossom to the breeze can open,
But dark'ning tempests closing all around me,
Chill the creation.

JOHN HERRIES, *The Elements of Speech*, Londres, 1773.

Cold was the nightwind, drifting fast the snow fell,
Wide were the downs, and shelterless and naked,
When a poor wand'rer struggled on her journey,
Weary and way-sore.

SOUTHEY, *The Widow*.

4° (*Imitation française et allemande*). — Presque tous les poètes et métriciens anglais ont reconnu que l'accent allongeait d'ordinaire les syllabes. Tantôt on croyait encore à une quantité indépendante de l'accent, mais en pratique on ne regardait comme longues que les syllabes accentuées. Tantôt on déclarait que l'accent devait l'emporter sur les règles de la position. Ex. (hexamètres) :

What may I call this tree ? A Laurell ? O bonny Laurell :
Needs to thy boughs will I bow this knee, and vayle my bonetto.

GABRIEL HARVEY, *Encomium Lauri*.

Not the like Trinitie again, save only the Trinitie above all (1).

Id.

5° (*Imitation allemande*). — De très bonne heure on a confondu la quantité avec l'accent, non seulement dans les mètres imités de l'antique, mais dans tous les vers. De là vient l'emploi des termes quantitatifs ïambes, trochées, dactyles, anapestes et autres pour désigner des groupes accentuels. L'instinct naturel des poètes les porta, comme chez les Allemands et à l'imitation des Allemands, à mettre en général au temps marqué des syllabes plus accentuées que les suivantes et à remplacer *ad libitum* le spondée (accentuel) par le trochée (accentuel) dans les hexamètres. C'est d'après ce principe qu'ont été écrits les vers « métriques » de Southey (2), Clough (3),

(1) La dernière syllabe de *Trinitie* est élidée, suivant la règle latine !
(2) Au moins ses hexamètres et ses pentamètres (cp. 3°).
(3) Il a aussi essayé de composer des hexamètres quantitatifs.

Longfellow, Ch. Kingsley, Swinburne, etc. Ex. (strophe saphique — hexamètres) :

All the night sleep came not upon my eyelids,
Shed not dew, nor shook nor unclosed a feather,
Yet with lips shut close and with eyes of iron
Stood and beheld me.

Swinburne, *Sapphics*.

Blissful, they turned them to go : but the fair-tressed Pallas Athenè
Rose, like a pillar of tall white cloud, toward silver Olympus ;
Far above ocean and shore and the peaks of the isles and the mainland ;
Where no frost nor storm is, in clear blue windless abysses.
High in the home of the summer, the seats of the happy Immortals.

Ch. Kingsley, *Andromeda*, v. 19 suiv. (1).

6° (*Imitation accentuelle et quantitative*). — L'oreille délicate de Ch. Kingsley l'avait conduit à tenir inconsciemment compte de la véritable quantité dans l'imitation à l'allemande des vers antiques (2). D'autres ont adopté de propos délibéré une imitation qui se rapproche bien plus de leurs modèles : ils observent les règles latines de la quantité et mettent toujours une syllabe accentuée au temps marqué. William Webbe (1586) en a donné le premier exemple, bien hésitant et bien confus. Thomas Campion (1602) a montré plus de clairvoyance. Mais Tennyson est le premier qui ait vraiment réussi. Ex. (dimètres trochaïques (3) — strophe alcaïque) :

Rose-cheekt Lawra come
Sing thou smoothly with thy beawtie's
Silent musick, either other
Sweetely gracing.

Campion, *Observations in the Art of English Poesie* (4).

O mighty-mouth'd inventor of harmonies,
O skill'd to sing of Time or Eternity,
God-gifted organ-voice of England,
Milton, a name to resound for ages.

Tennyson, *Milton* (5).

Abstraction faite de la mélodie que donnait au vers l'intonation fixe des mots grecs ou latins, on peut dire que le rythme de cette strophe reproduit

(1) Traduit d'Homère, Odyssée, VI, 41 et suiv.

(2) Les faibles sont toujours absolument inaccentuées dans ses *dactyles* et presque toujours accentuées ou au moins vraiment longues dans ses *spondées*. Ce n'est point le cas chez Southey ni Longfellow.

(3) Mètre, d'après Campion : _ ⏓ _ ᴗ _, _ ⏓ _ ᴗ _ ᴗ _ ᴗ (*bis*), _ ᴗ _ ᴗ.

(4) La première syllabe de *other* devait déjà être brève : |*uðer*| (v. Ire *Partie*, p. 74, note 2.

(5) A moins qu'on ne s'arrête entre *sing* et *of*, la première syllabe est brève (v. Ire *Partie*, § 108).

exactement le rythme de son modèle. Mais pour l'immense majorité des lecteurs, l'imitation ne se distingue pas de la précédente (5°), telle au moins que nous la trouvons dans les hexamètres de Kingsley ; tout au plus le vers semble-t-il mieux glisser, les syllabes s'adaptant naturellement par leur quantité à des durées d'un rapport simple et précis. Même quand on a l'oreille habituée aux mètres antiques, il faut une attention avertie et soutenue pour remarquer ici le rythme quantitatif. Ce fait suffit à prouver que si le rapport de durée entre syllabes, c'est-à-dire le caractère binaire ou ternaire du rythme, joue un rôle important dans l'effet musical du vers anglais, on ne saurait y voir le principe de la versification anglaise ni s'en servir pour classer d'une manière générale les pieds ou les mètres. On peut l'étudier dans des cas isolés, au même titre que l'accentuation relative des fortes et des faibles, mais non l'ériger en base du rythme anglais. Cette base, c'est uniquement l'isochronisme des pieds, qui ne se distinguent essentiellement que par le nombre des syllabes. Si nous prenons accent dans le sens de temps marqué, nous devons reconnaître que les métriciens des trois derniers siècles n'avaient pas tort, au fond, de faire reposer la versification anglaise sur l'accent et le nombre des syllabes. Il est vrai qu'ils ne l'entendaient pas ainsi. Leurs théories sont si confuses que je ne puis même pas tenter d'en donner ici un aperçu : il faudrait y consacrer tout un livre (1). Ces théories ont nui à l'imitation des mètres antiques. Ceux-ci ne peuvent se reproduire en anglais que par une adaptation accentuelle, comme celle de Tennyson ou de Kingsley, en tenant compte ou non de la quantité.

D. — CONCLUSION

(*vers anglais*).

§ 171. La poésie anglaise tient de son origine une versification accentuelle. Elle y a adapté plus ou moins correctement les mètres étrangers qu'elle a empruntés à différentes reprises. De ceux-ci elle a souvent cherché à garder le syllabisme, ce qui a entraîné des variations rythmiques combinées (v. Ire Partie, § 322 suiv.); plus rarement et avec beaucoup moins de succès, elle a essayé d'en reproduire la quantité.

Le rythme n'y est constitué que par la coïncidence de l'accent avec le temps marqué (2). Aussi les pieds n'y diffèrent-ils en principe que par le nombre des syllabes. C'est donc par là seulement qu'on peut les définir, ainsi que le rythme : il y en a de dissyllabiques, de trissyllabiques et de mixtes. Les variations rythmiques ne s'obtiennent non plus, à première vue du moins, que par l'augmentation ou la diminution du nombre de syllabes. Mais il en est beaucoup d'autres : le degré d'accentuation des fortes varie à chaque instant, aussi bien que celui des faibles ; la durée des syl-

(1) V. ceux de M. Omond : *English Metrists*, Tunbridge Wells, 1903, et 1907. On consultera aussi avec fruit *English Verse*, de M. R.-M. Alden, New-York, 1903.

(2) Avec les limitations indiquées au § 144.

labes varie également, qu'elle tienne à l'accentuation, à la longueur des voyelles, au nombre des consonnes, au remplissage de l'unité rythmique, à un changement de tempo. En somme, le rythme varie plus encore que dans les vers grecs, bien que ces variations soient moins frappantes, d'abord parce qu'elles sont moins marquées, les durées n'ayant pas de rapports aussi précis, ensuite parce que justement cette trop grande liberté les rend moins sensibles. Mais si les effets sont moins nets et moins forts, ils sont plus nombreux, plus riches. Ce que le rythme y perd en harmonie mesurée, il le gagne en souplesse. Il a moins de beauté, mais peut-être plus de vie. Il diffère à peu près du rythme grec comme la musique moderne de la musique des anciens, comme l'architecture gothique de l'architecture des Hellènes.

CHAPITRE VI

VALEUR ÉMOTIONNELLE DES FORMES DU RYTHME (1)

§ 172. Tout ce qui accroît l'activité, dans certaines limites, est par là même excitant et éveille une sensation de plaisir et d'entrain ; tout ce qui la diminue, au contraire, calme ou déprime et provoque, à un certain degré, une sensation de peine et d'abattement. Nous pouvons considérer cette action comme positive dans le premier cas et comme négative dans le second. Elle explique l'effet direct des différentes formes du rythme musical ou poétique.

§ 173. Plus le temps marqué le sera fortement, c'est-à-dire plus l'accroissement d'intensité y sera considérable (2), plus il agira sur notre sensibilité avec puissance et dans un sens positif. Plus il reviendra vite, plus il en sera de même (3).

§ 174. L'activité suit le mouvement croissant ou décroissant du rythme : de là le caractère excitant et allègre ou énergique du premier, calme et grave ou languissant du second. Ce caractère est encore accentué, en général, par la rapidité de celui-là et la lenteur de celui-ci, rapidité et lenteur qui s'expliquent par le principe du moindre effort et d'inertie : on se dépêche d'arriver à l'accroissement d'intensité, quand il vient à la fin, pour ne pas dépenser auparavant trop de force musculaire ; quand il vient d'abord, on laisse ensuite l'effort diminuer peu à peu, on se repose — c'est pour cette raison que l'expiration dure plus longtemps que l'inspiration (4). Le

(1) On peut la considérer comme effet ou comme cause. C'est au second point de vue que je me place en général. Il n'y a d'ailleurs qu'à renverser les termes pour obtenir le point de vue inverse : le rythme excite les émotions qu'il exprime. — Pour les exemples, je renvoie à la *Ire Partie* (§ 179-188 et Conclusion du livre III).

(2) Ce qui tient à la différence plus ou moins grande entre l'intensité de la forte et celle de la faible (cp. § 111 et *Ire Partie*, § 62 et 185).

(3) Mlle Smith a constaté que l'accélération du rythme naturel par le métronome, etc., est agréable et favorise le travail, même intellectuel (v. *Philos. Stud.*, XVI, p. 280). Au delà d'une certaine limite, c'est l'inverse (cp. § 77 et 85).

(4) Même à durée égale, les groupes croissants nous semblent plus courts que les décroissants (cp. Wundt *Phys. Psych.*, III, p. 59 et suiv., 166 et suiv.) ; c'est qu'ils excitent davantage.

rythme croissant-décroissant rappelle celui du pas simple (v. Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 15); lent et peu énergique, il se balance avec langueur; rapide, il galope ou sautille.

§ 175. A durée égale, plus une mesure ou un pied contient de sons, plus l'activité s'exerce. En outre, comme il y a plus de sensations dans une même durée, plus le temps semble passer vite (v. § 31). Ces deux causes donnent au rythme plus de rapidité, de légèreté, d'entrain. Si le rythme est croissant, comme dans les ἐμβατήρια de Tyrtée, nous aurons l'allure d'une marche entraînante, d'une charge.

§ 176. La durée relative des éléments du rythme joue un rôle considérable (1). Par l'isochronisme entre la forte et la faible, le rythme binaire (ـ́ ـ) semble exprimer une égalité de durée entre l'effort et la détente, entre l'élévation et l'abaissement, la montée et la descente. Il est par suite plus régulier, plus énergique, plus ferme, plus robuste, plus grave, plus martial ; il a plus de force sereine et saine, plus de sûreté. Sa perception exige d'ailleurs un moindre effort, puisqu'il repose sur le rapport le plus simple (1 : 1) : de là, toutes choses égales d'ailleurs, plus de calme et de clarté. C'est le rythme de la marche (2), des danses sérieuses, du récit, du discours, de la réflexion. Le rythme ternaire ne peut s'adapter à la marche qu'en réunissant ses mesures en dipodies, c'est-à-dire en groupes binaires. Par l'inégalité de durée entre la partie forte et la partie faible (1 : 2, plus souvent 2 : 1), il est plus vif, plus animé, plus agité, plus troublant, quand il est rapide ; plus ondoyant, plus berceur, plus langoureux, plus enveloppant, plus gracieux, quand il est lent. Il a plus de souplesse et de variété. Il convient au dialogue, au badinage, à l'excitation fiévreuse, à l'effort violent ou essoufflé, aux alanguissements de la volupté, à la passion emportée ou défaillante. On en trouve tour à tour les deux effets dans la valse, suivant qu'elle est rapide ou lente.

Plus le rythme sera complexe, c'est-à-dire plus les rapports de ses éléments seront différents — par exemple dans ♪♪♪ comparé à ♩♩ et dans ♩. ♪ ♩ comparé à ♪♪♪ — plus il sera difficile à saisir à ce point de vue, mais plus il agira ensuite fortement sur notre sensibilité, dans un sens ou dans l'autre suivant ses autres caractères, mais plutôt dans un sens positif, puisqu'il complique et par suite augmente l'exercice de notre activité. Il comprend d'ailleurs des sensations plus variées qu'un rythme plus simple, plus uni.

§ 177 On peut en dire autant du rythme composé : nos mesures composées en fournissent l'exemple, avec leurs deux temps marqués de force différente (3) ; les dipodies grecques en présentent un plus complexe encore, à

(1) Les anciens ont analysé l'*éthos* des différents genres : v. Platon, *Républ.*, III, XI, Aristide Quintilien, II, 15, et cp. Amsel, *De vi atque indole rhythmorum*, *Breslauer philolog. Abhandl.*, I, 3.

(2) V. les ἐμβατήρια de Tyrtée, la *Marseillaise*, etc. Nos marches militaires sont à 2/4. Peut-être 4/4 conviendrait-il mieux dans beaucoup de cas, surtout quand il y a un pas simple par mesure simple, non par temps (cp. p. 109, note 2).

(3) Le plaisir de la tension et de la détente que comporte l'attente satisfaite du temps marqué est en fonction directe de l'intensité du son fort. C'est sans doute pour cette raison, entre autres,

cause des rapports de durée (v. § 176), comme dans le vers ïambique de la tragédie grecque (⁚ ⏑ ẋ x), dans les crétiques (∸ ⏑ ·), les ioniques *a majore* ou *a minore*, les mètres logaédiques, les strophes saphiques, alcaïques ou asclépiades (1).

§ 178. Pour qu'un rythme soit absolument parfait, il faut qu'il présente des unités absolument identiques à tous les points de vue. L'architecture, l'art décoratif et industriel, l'ornementation nous en offrent de nombreux exemples. J'en trouve un, sans sortir de mon cabinet de travail, dans le papier des murs avec ses bandes et ses rayures d'un vert foncé sur fond vert pâle. J'en rencontre à chaque instant dans la rue : fenêtres, trumeaux extérieurs et pilastres des maisons, colonnades de la Madeleine et du Louvre, etc. En se répétant ainsi à intervalles égaux, l'impression des mêmes lignes et du même coloris règle sur certains points l'exercice de ma sensibilité, elle met ma sensibilité dans une certaine disposition. Mais cette disposition une fois atteinte, l'impression ne peut plus que la maintenir, sans la modifier : elle n'apporte plus rien de nouveau, elle cesse de devenir sensible (2), elle ne sert plus que d'accompagnement lointain, de vague régulateur à mes sentiments et à mes pensées. Tout ce qu'elle peut produire désormais par elle-même, surtout si elle vient de formes belles et harmonieuses, de couleurs claires mais pas trop vives, c'est une sensation de calme et de sérénité. Une contemplation prolongée, quand elle absorbe l'attention, amène facilement la fatigue et l'ennui. Cette fatigue et cet ennui nous envahissent beaucoup moins vite devant un rythme varié, comme celui des mascarons du Pont-Neuf ou des statues de la Concorde, moins vite encore si c'est un rythme à la fois varié et composé, comme celui que présentent les statues et les vases qui alternent le long du Tapis Vert dans le parc de Versailles.

Si nous passons du rythme spatial au rythme temporel, nous trouvons dans la polka et la valse, par exemple, des unités rythmiques uniformes. Mais ici l'excitation est beaucoup plus intense, puisque au lieu d'être puisée à une source extérieure elle provient d'un énergique développement d'activité musculaire. Et pourtant, même si elle ne s'épuise pas tout simplement par l'excès et par la fatigue, elle s'émousse par l'habitude : on éprouvera le besoin de l'aviver par l'accélération du tempo (cp. § 70, 1°, fin) ou par un changement de danse. Naturellement, il faut faire ici abstraction de la musique, dont la mélodie changeante et le rythme nuancé suffisent à mettre de la variété dans l'état de sensibilité créé par les seuls mouvements chorégraphiques, d'autant que les variations du rythme musical se communiquent à ces mouvements.

que l'attention se concentre surtout sur les temps marqués principaux, dont il semble que le retour soit plus régulier que celui des autres.

(1) Sur l'éthos des silences, v. Aristide Quintilien (*l. c.*, éd. Jahn, Berlin, 1882, p. 59) : οἱ δὲ βραχεῖς τοὺς κενοὺς ἔχοντες ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς, οἱ δ' ἐπιμήκεις μεγαλοπρεπέστεροι. — Le silence fait ressortir le son qu'il précède et surtout celui qu'il suit ; il renforce subjectivement le temps marqué auprès duquel il survient (cp. Wundt, *Phys. Psych.*, III, p. 62, 165 et suiv.).

(2) Idem sentire semper et non sentire, disait déjà Hobbes, ad idem recidunt.

La voix humaine n'emploie guère d'unités rythmiques, simples ou composées, qui soient identiques à tous les points de vue : timbre, hauteur, intensité, vitesse, durée. Tout au plus peut-on citer la répétition rythmée de certaines exclamations : oh ! — ah ! — mon Dieu ! — les lampions ! — hou, hou, la calotte ! — conspuez Zola, conspuez Zola, conspuez ! —, etc. Mais cette répétition monotone ne se prolonge jamais bien longtemps : la douleur, l'impatience, l'indignation, la haine s'engourdit pour l'instant, qu'elle qu'en soit la vivacité ou la dose, ou plutôt l'excitation du cri s'émousse par la fatigue et par l'habitude et elle cesse ainsi de fournir à l'émotion un dérivatif assez puissant. Il est rare, d'ailleurs, qu'on ne cherche pas bientôt à l'aviver en accélérant le tempo (cp. § 70, 1°, fin), en renforçant les temps marqués, en criant plus fort ou plus haut.

§ 179. On comprend donc qu'en musique et en poésie il faille aussi au rythme une certaine variété. En supposant que sous l'effet d'un même choc l'émotion s'accroisse sans cesse, elle s'épuisera bien vite par l'excès. D'ordinaire, nous nous habituons peu à peu à ce choc, et, l'accoutumance endormant notre attention, nous n'y sommes plus sensibles. Ou bien si notre activité se maintient dans le même état, cet état devient permanent et n'existe plus pour nous : c'est le vide. Dans les deux cas, faute d'activité sensible, nous nous endormons réellement, comme au rythme monotone des vagues apaisées ou plutôt encore au glouglou d'un ruisseau.

La variété des unités rythmiques, simples ou composées, rend d'abord le rythme plus difficile à percevoir pour une oreille peu exercée, et par conséquent moins actif. Mais ensuite l'attention est tenue en éveil et par l'attente de variations plus ou moins régulières ou par la surprise de variations plus ou moins imprévues, et par l'effort nécessaire pour percevoir le rythme à travers ces variations. Cet exercice plus délicat de l'activité et ces impressions plus fugitives, mais plus piquantes, sont aussi plus agréables aux esprits affinés par l'hérédité et par la pratique du rythme que la régularité brutale, qui épuise ou fatigue trop vite leur sensibilité (1).

§ 180. D'autre part, les changements d'intensité, de vitesse et de durée sont mis en relief par l'attente et la surprise. Ils ressortent avec bien plus de force sur le dessin en principe uniforme du rythme que dans la libre bigarrure de l'*oratio soluta*. L'effet en est donc beaucoup plus puissant, et pour exprimer et pour exciter les divers mouvements de notre sensibilité. Comme ceux-ci se transforment ou se modifient sans cesse, le musicien et le poète y adaptent leur rythme, qu'ils transforment ou modifient en conséquence. Le rythme fondamental rend ou détermine le fond permanent de notre sensibilité, tandis que les variations rythmiques en traduisent ou en provoquent les nuances plus ou moins délicates. Toutes les vagues participent suivant le même rythme à l'ondulation générale de la mer ; mais cha-

(1) L'atténuation du rythme chez les civilisés et chez les modernes, par comparaison aux sauvages et aux anciens, ne prouve donc peut-être pas qu'ils y soient moins sensibles, tout au contraire : pour le sentir, nous n'avons pas besoin qu'on nous déchire ou nous rebatte les oreilles ; nous ne voulons pas non plus qu'il nous absorbe et nous empêche de goûter la mélodie et l'harmonie.

cune se distingue au moins quelque peu des autres, et par sa vitesse, et par son amplitude, et par sa hauteur, et par la courbe de son volute, et par le frémissement de ses plis innombrables, et par les déchiquetures de sa neigeuse dentelle d'écume — sans parler des jeux de la lumière sur ses multiples et mobiles facettes. Ainsi, c'est en la modifiant chacune au fur et à mesure, peu ou prou, que toutes concourent néanmoins à donner une impression générale de calme, d'activité harmonieuse, d'emportement furieux.

§ 181. La variété des unités rythmiques peut tenir à d'autres différences que les variations du rythme proprement dit. S'il s'agit de sculpture ou de dessin, elles pourront conserver la même forme en changeant de couleur ou au moins de ton. Dans le chant, la mélodie varie de mesure en mesure, et les paroles aussi — considérées au point de vue des phonèmes et de la signification ; en poésie, il en est de même. Ces variations profitent aussi au rythme : dans le dessin uniforme qu'il fournit, elles apportent comme une variété de couleur, et cette variété, en distrayant l'attention du rythme, l'oblige de ce côté à un effort plus grand et plus conscient, qui devient par là même et moins monotone et moins vite machinal, moins vite insensible. D'autre part, le rythme fait à son tour ressortir la variété de la mélodie et du timbre des phonèmes, sur laquelle il attire et concentre l'attention : par le martèlement de ses temps marqués, pour répéter cette comparaison, *it beats it into our soul.* Il dispose notre sensibilité à en recevoir l'impression ainsi renforcée avec entrain ou abattement, avec vivacité ou langueur. Il lui emprunte et lui prête appui. Aussi à d'autres points de vue : par exemple, on donne plus de cohésion aux éléments des unités rythmiques composées — phrases musicales ou membres de phrase et vers entiers — tantôt par des ritournelles, tantôt par le retour, à certains temps marqués, soit d'une même note (la tonique surtout, mais aussi la dominante, la sous-dominante ou la tierce), soit d'un même phonème ou groupe de phonèmes (rime). Ce retour, encore souligné par le temps marqué, constitue un rythme mélodique, qui ramène un même effet à intervalles égaux ou réguliers et en redouble ainsi la puissance (v. § 126-132).

§ 182. Les variations du rythme proprement dit peuvent porter soit sur le nombre, la durée relative et la disposition des éléments de l'unité rythmique, soit sur l'accélération et la force du rythme. Dans le premier cas, nous avons une modulation rythmique, dans le second une altération du tempo, de l'énergie ou de la marche. J'ai indiqué dans les paragraphes précédents (172-177) la valeur de ces divers aspects du rythme quand ils se présentent isolément, quand ils se répètent chacun à part et sans modification. Mais quand ils s'entremêlent, cette valeur s'accroît par l'effet du contraste et de la surprise.

§ 183. Dans les vers anglais la légèreté d'un pied trissyllabique nous frappe davantage quand il survient au milieu de pieds de deux syllabes, bien plus encore dans les vers à rythme essentiellement dissyllabique que dans les vers à rythme mixte. Après un trochée (́ ◡ = 2 : 1), le spondée irrationnel (́ _ = 3/2 : 3/2) donne une plus grande impression de calme, et le tribraque (́◡ ◡ ◡ = 1 : 1 : 1) une plus grande impression de vivacité.

Après un dactyle (· ◡◡ = 2 : 1 : 1), le spondée (· _ = 2 : 2) a plus de lenteur, de poids, de gravité.

Les Grecs, plus attentifs que nous au rythme, s'attachaient presque toujours à lui conserver son caractère fondamental, pour qu'à travers toutes les variations l'état fondamental de la sensibilité restât permanent. — Dans l'hexamètre dactylique, on ne tolère aucune variation de durée à la partie forte : à côté des dactyles (· ◡◡) on ne peut mettre ni procéleusmatiques (◡́◡◡◡), ni anapestes (◡́◡_), ni amphibraques (: _ ◡), mais seulement des spondées (· _). Encore le dactyle est-il à peu près obligatoire au cinquième pied : aussi la substitution du spondée à cette place produit-elle, par l'intensité de la surprise, un effet très grand. Le trimètre ïambique du drame, surtout dans la comédie, admet un grand nombre de variations ; mais le renversement du pied fondamental, c'est-à-dire : _ au lieu de · ◡, est absolument interdit (1). — Dans les vers et les strophes logaédiques, celles qui portent le nom de Sapho, d'Alcée, d'Archiloque, d'Alcman, d'Asclépios ou de Pindare, les variations rythmiques sont en parties fixes. Il en résulte qu'elles ne peuvent plus guère exciter la surprise. Mais elles exigent un effort d'attention qui les rend bien sensibles ; elles agissent en outre sur notre sensibilité et par le plaisir de l'attente satisfaite et par le retour rythmé de leur uniforme complexité. — Pour exprimer le trouble de l'âme, le désordre des passions violentes, les tragiques grecs emploient souvent le dochmius, ce groupe rythmique si complexe et si tourmenté, qui dispose de quinze formes différentes (2). — Par ses variations fréquentes et diverses, le trimètre des comiques se rapproche du rythme libre de la prose, sans pourtant jamais devenir aussi flottant, aussi vague.

Si nous passons de là à notre musique moderne, nous trouvons que le rythme s'y réduit presque toujours au retour isochrone du temps marqué : les unités rythmiques n'ont plus guère de commun que leur égale durée. Le rythme s'atténue parfois encore davantage, comme dans certains morceaux de Chopin, par l'abondance des syncopes : les flots n'ont plus de crêtes ni de cimes nettement dessinées, ils s'amollissent en vagues ondulations. Même quand il ne s'efface pas à ce point, le rythme ne sert plus guère dans notre musique qu'à ordonner les variations de durée d'après un certain mouvement et à les faire ainsi ressortir par le contraste ; il invite notre sensibilité à en recevoir les impressions multiples et changeantes dans une certaine disposition générale de joie ou de tristesse, d'entrain ou d'abattement. Il y a, pour ainsi dire, moins de permanence et peut-être de profondeur dans le cours de nos émotions, mais plus de vie. Notre sensibilité en est plus troublée, mais aussi plus riche.

§ 183. Dans un rythme parfait, le temps marqué devrait toujours présenter une même force et revenir à intervalles rigoureusement égaux. Je ne veux pas insister de nouveau sur le résultat qu'aurait cette régularité de

(1) Dans toute la poésie grecque, sauf erreur, l'inscription de Tralles est le seul morceau où ces deux formes s'emploient côte à côte. C'est, au contraire, très fréquent dans la poésie anglaise.

(2) L'exemple x''' du § 9 présente la plus simple et la plus fréquente, celle qu'on peut regarder comme fondamentale (cp. à ex. x'').

nous fatiguer et de nous endormir à la longue. Elle empêcherait aussi d'organiser nettement le rythme en mètres. D'autre part, l'énergie et le tempo du rythme agissent d'autant plus vivement sur notre sensibilité qu'ils sont mis en relief par le contraste et par la surprise. Aussi varient-ils sans cesse plus ou moins avec nos émotions. La gaieté est bruyante, et la mélancolie baisse le ton. La timidité ânonne et murmure. Violente, la passion se déchaîne en sonores éclats de voix ; profonde, elle frémit à peine en accents voilés et lents. Lente aussi est la tristesse, et languissante. L'appréhension hésite. Les sentiments graves, l'affliction par exemple ou l'adoration, donnent au langage une allure mesurée et noble. Au contraire, l'allégresse, l'enthousiasme, l'ardeur au travail, le courage précipitent le pas. Le rythme s'adapte à toutes ces nuances de la sensibilité. Cette accommodation est indiquée en musique par des signes (·, ·, ̂, · ·, ', ·) et par des termes techniques (*forte*, *piano*, *crescendo*, *decrescendo*, *accelerando*, etc. etc.) ; en poésie, par l'accentuation ordinaire des mots et par leur signification.

§ 184. Un enfant, il est vrai, qui chante une ronde ou récite des vers, cherche à donner aux temps marqués la même intensité et à les ramener à intervalles rigoureusement égaux. Non seulement il y trouve une économie d'effort, puisque, l'allure une fois prise, il la conserve machinalement, comme celle d'un pas ; mais son sens du rythme, encore peu développé, ne le perçoit bien que s'il est très marqué, et il éprouve plus de plaisir à le sentir fortement qu'à le nuancer. Nous autres, au contraire, si notre sens du rythme est quelque peu affiné, nous n'aimons pas qu'on nous martèle ainsi les syllabes ; non seulement cette régularité nous épuise ou nous fatigue et finit par rendre la sensation du rythme intolérable ou par l'émousser, mais elle peut même nous choquer : il nous répugne qu'on nous secoue ainsi pour retenir notre attention, la violence du choc nous irrite ou nous effraye. C'est pour nous une jouissance que de saisir le rythme à travers des formes atténuées et ondoyantes. Mais surtout nous nous attendons à ce qu'on donne aux mots une intensité et une rapidité appropriées au sens, la valeur que comporte leur importance au point de vue de la signification et du sentiment ; nous tenons à ce que le caractère et la nuance de l'émotion se manifeste dans la force des sons et l'allure du rythme. Quand nous chantons, jouons d'un instrument ou disons des vers, nous nous efforçons plus ou moins inconsciemment, par ces variations du rythme, d'exprimer et de communiquer aux auditeurs les fluctuations amples ou menues de notre sensibilité — plus exactement, en fin de compte, de la sensibilité du compositeur ou du poète — et nous y réussissons d'autant mieux que ces modifications du mouvement et de l'intensité, en interrompant la régularité attendue, surprennent, attirent vivement l'attention et contraignent à s'adapter à la nouvelle nuance du rythme. Dans un discours ou dans la lecture d'une page de prose, au contraire, elles produisent incomparablement moins d'effet, parce qu'elles ne sont pas mises en relief par leur contraste plus ou moins marqué avec une norme connue et en principe constante : dans un chaos d'images de toutes dimensions et de tous degrés de coloration, la grandeur ou la petitesse de l'une ou de

l'autre, aussi bien que la violence ou la délicatesse du coloris, nous frappent beaucoup moins que si nous les rencontrions dans une série d'images auxquelles nous nous attendons à trouver la même taille et des tons de même intensité. Mais il résulte justement des remarques précédentes que nous ne devons ni abuser de ces modifications ni les exagérer : par leur fréquence et par leur grandeur mêmes elles finiraient par perdre de leur effet et surtout elles détruiraient le rythme. Beaucoup de *déclamateurs* paraissent l'ignorer. On ne saurait trop le répéter : à travers les variations du rythme réel et relatif, il faut que nous puissions toujours rétablir sans peine et continuer à percevoir le rythme idéal et absolu.

Importance du rythme.

§ 184 *bis*. — Ce n'est pas seulement à un point de vue artistique, pour exprimer et susciter des émotions désintéressées, que le rythme exerce une grande puissance par la valeur émotionnelle de ses diverses formes. Dans toute notre activité, morale aussi bien que physique, il joue un rôle considérable. Il est rare que nous y prenions garde, nous autres modernes (1) ; mais les anciens ne l'oubliaient pas. Platon s'en préoccupe dans sa *République* (III, c. 11). Quand il fait dire à Protagoras que « toute la vie de l'homme a besoin d'eurythmie et d'harmonie » (2), nous pouvons voir dans ces paroles l'expression de sa propre pensée. Voici comment parle du rythme un grand poète contemporain, Bjørnstjerne Bjørnson, qui par ses discours autant que par ses vers a contribué plus que nul autre, peut-être, à former et à unir ses compatriotes :

> Takt, takt, pas paa takten,
> den er mer end halve magten.
> Den gjør én av mange, mange,
> den gjør modig smaa og bange,
> den gjør let det længste lange,
> den gjør maalet tyve gange
> til saa muntert og saa sikkert,
> som vi hadde det i kikkert (3).

Sans accorder à la musique et à la poésie autant d'importance dans l'éducation que leur en reconnaissaient autrefois les Grecs et les Chinois, il est à souhaiter qu'on leur donne une plus grande place : dans le chant d'ensemble surtout, le rythme aide à apprendre, il réveille et soutient

(1) V., outre les livres ou articles cités auparavant, G. Cederschiöld, *Rytmens trollmakt* (Stockholm, 1905), Marius Kristensen, *Takt og Arbeide* (*Danske Studier*, Copenhague, 1906, p. 1 et suiv.).

(2) *Protagoras*, c. 15.

(3) « En mesure ! en mesure ! Attention à la mesure ! Elle est plus de la moitié de la puissance. De beaucoup, beaucoup, elle fait un seul homme. Elle donne du cœur aux petits, aux apeurés. Des longues routes elle rend aisée la plus longue. Elle rend la marche au but vingt fois plus allègre et plus sûre, comme si on le tenait dans une lorgnette. »

l'activité, il discipline l'attention, il unit les volontés et les pensées dans une ardeur commune, multipliée par un mutuel entraînement, il fait chanter dans le cœur et dans le corps la joie de vivre et la joie au travail. Mais, pour Dieu ! qu'on ne transforme par les prétendues leçons de chant en agaçant ou endormant solfège pratique, en catéchisme abstrus de solfège théorique (1), en languissantes préparations à des chœurs froids ou compliqués, dont aucune partie ne peut se chanter seule avec le moindre intérêt ! Ce qu'il faut, ce sont des chansons bien vivantes, chantées simplement à l'unisson ou à intervalles faciles, des chansons qui se gravent dans la mémoire et reviennent d'elles-mêmes sur les lèvres, plus tard, à l'atelier ou au régiment, comme dans ces fêtes où autour de la table joyeuse

On entend retentir les refrains des dimanches.
Baudelaire, *Le Vin.*

Qu'on ne s'obstine pas à les chercher à l'étranger, où le rythme diffère du nôtre, mais qu'on puise à pleines mains dans nos vieux airs français, où pétille l'entrain de notre race ! Rythmés comme des marches ou des danses, parfois avec une légère pointe de sentimentalité, ils ne cessaient autrefois d'égayer la vie à la campagne et à la ville, dans la rue et dans la famille, au travail et à la guerre. Nos affaires n'en allaient pas plus mal. Quel est donc ce général de la Révolution qui demandait mille soldats de plus ou cinq cents exemplaires de la *Marseillaise* ?

Plus de chansons à travailler, aujourd'hui, ou si peu ! Le travail n'a plus de ces rythmes sonores et souples, nettement cadencés, qui s'adaptent peu ou prou au tempo de chacun et provoquent l'accompagnement du chant. Autour de machines au rythme monotone, uniforme, indéfini, trop rapide ou trop lent, tyrannique, impitoyable pour les faibles et épuisant pour tous, nos ouvriers peinent sans entrain dans un morne silence. Leurs nerfs s'usent, leur sang s'apauvrit, leurs joues pâlissent,

Leurs yeux creux sont peuplés de visions nocturnes.
Baudelaire, *La Muse malade.*

Écoliers et ouvriers, qu'on rende à tous le fortifiant soutien du rythme, la joie du rythme ! Il nous faut des hommes sains et robustes, dont les pensées et les résolutions, en même temps que le fluide nerveux et le sang,

coulent à flots rythmiques,
Comme les sons nombreux des syllabes antiques,
Où règnent tour à tour le père des chansons,
Phœbus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.
Ib.

(1) Avant de faire chanter les élèves, on veut leur apprendre à chanter. Bientôt, avant de permettre aux bébés d'essayer leurs premiers pas, on leur enseignera méthodiquement les mouvements et la théorie de la marche ; avant de leur permettre de parler, on leur inculquera la phonétique et la grammaire.

CHAPITRE VII

L'HOMOPHONIE (1)

A. — HISTOIRE.

§ 185. La rime se rencontre dans la versification de presque tous les peuples, et il n'en est guère auquel on n'en ait pas attribué l'invention ; Chinois, Hindous, Arabes, Égyptiens, Hébreux, Africains, Celtes, Germains, etc. Son emploi à peu près universel montre simplement qu'elle est naturelle à l'homme, comme le vers de quatre pieds, et qu'elle a pu surgir spontanément dans des milieux éloignés et isolés l'un de l'autre. Nous devons cependant conclure qu'elle s'est transmise d'une littérature à une autre quand elle apparaît dans la seconde en même temps que des mètres hérités ou empruntés de la première, et même quand nous pouvons au moins établir qu'il y a eu entre elles des relations intimes et prolongées.

1° La rime chez les latins.

§ 186. Les poètes grecs et latins aimaient terminer les deux membres du vers par des mots qui se rapportaient l'un à l'autre, tels qu'un substantif et son épithète. Il en résultait souvent une rime :

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
Homère, *Iliade*, II, 475.

Ὣς ἔφαθ', οἳ δ' ἔσχοντο μάχης ἄνεῴ τ' ἐγένοντο
Ib., III, 84.

Et Veneris casto conlocat in gremio
Catulle.

Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit.
Virgile, *Ecl.*, VIII, 80.

Sic affectantes caelestia regna Gigantes
Ovide, *E. Pont.*, IV, 8, 59.

Vir, precor, uxori, frater, succurre sorori
Id., *Heroid*, VIII, 29.

(1) C'est-à-dire la rime, l'assonance, l'allitération et la consonance. V. Ire *Partie*, § 263.

S'il y a rime en pareil cas, ce n'est que l'effet du hasard : seul l'ordre des mots importait aux poètes (1). On peut même dire que la rime serait plus fréquente chez eux s'ils ne l'avaient pas plutôt évitée que recherchée.

§ 187. Il semble bien, au contraire, que dans les dictons et formules de toute sorte les Italiotes aient voulu rattacher les idées par la ressemblance du son, afin d'en mieux marquer le lien logique ou émotionnel et de le mieux graver dans la mémoire (2).

Huat huat huat — ista pista sista
Formule magique (Caton, *De agricult.*, 160).

Terra pestem teneto, salus hic maneto.
Charme contre les maux de pied (Varron, *De re rust.*, I, 2, 27).

Nec huic morbo caput crescat aut si creuerit tabescat.
Charme contre les grains d'orge (Marcellus Empiricus, éd. Helmreich, 1889, p. 71).

De Theueste usque ad Tergeste liget sibi collum de reste.
Charme contre le mal de poitrine (*ib.*, p. 154).

Dans les *Tables Eugubines* (3), on trouve des formules comme *persei, mersei* (4).

Bien plus encore que la rime complète ou l'assonance, on recherchait l'allitération, surtout dans les premiers temps. Avant l'âge classique ou plutôt historique, les Latins avaient un accent (d'intensité) sur la première syllabe des mots (5). Chez eux, comme chez les Celtes et les Germains, cette accentuation initiale et par suite énergique a favorisé le goût qu'ont tous les hommes pour l'allitération (cp. Première Partie, § 68, Rem. 2) (6).

(1) Entre autres preuves, on peut citer l'observation que fait Bède, d'après ses diverses autorités (*De arte metrica*, Keil, VII, p. 244) : Optima autem uersus dactylici ac pulcherrima positio est, cum primis paenultima, ac mediis respondet extrema ». Ses premiers exemples ont fait croire à certains qu'il parlait de la rime : Peruia diuisi patuerunt caerula ponti ; etc. Mais le dernier montre bien qu'il s'agit uniquement de l'ordre des mots : Rubra quod appositum testa ministrat olus.

(2) Il y a parfois rime de sens aussi bien que rime de son : tortore tortus, uenena uenenorum, fidus fidelis, etc. Cp. *Ire Partie*, p. 130, note 1.

(3) V. éd. Michel Bréal, Paris, 1875. Le dialecte de ces tables est l'ombrien.

(4) La rime est-elle voulue dans la *lex horrendi carminis* sur le jugement de la *perduellio* : Si uincent, caput obnubito, infelici arbori reste suspendito (Tite-Live, I, 26) ? Nous trouvons également la rime dans les formules légales et juridiques des Germains (v. plus bas). Les premières lois étaient des préceptes religieux, la loi de Moïse par exemple.

(5) V. Vendryes, *L'intensité initiale en latin*.

(6) L'allitération est assez fréquente en français : sain et sauf, *t*ôt ou *t*ard, au *l*oin et au *l*arge (cp. *longe lateque*), c'est *b*el et *b*on, jeter *f*eu et *f*lamme, etc. Nos poètes l'emploient souvent : Il n'avait pas d'en*f*er dans le *f*eu de sa *f*orge (V. Hugo, *Booz endormi*). — La ville s'endor*m*ait au pied du *m*ont bru*m*eux (Leconte de Lisle, *Les Hurleurs*). Chez les contemporains on peut supposer une influence germanique. Il n'en est pas de même chez Corneille : Les *M*aures et la *m*er *m*ontent jusques au port. V., entre autres, le dialogue lyrique entre Chimène et Rodrigue (III, iv), depuis : O *m*iracle d'a*m*our, etc., jusqu'à : Va-t-en encore un coup ; je ne t'écoute plus. Nos prosateurs eux-mêmes recherchent parfois l'allitération. Rabelais en abuse : un gros, gras, grand, gris, joly, petit, moisy livret (I, i) : un moine moinant de moinerie, etc. Bossuet ne la

Ce qui prouve la justesse de ce raisonnement, c'est que l'allitération n'est très fréquente que dans les premiers temps et qu'elle porte régulièrement sur la première syllabe. Les noms propres anciens en fournissent un exemple : Titus Tatius, Publius Popillius, Pompus Pompilius, Aulus Agerius, Numerius Nigidius, etc. (1). Tout le monde connaît cette formule officielle et sans doute fort ancienne : quod faustum felix fortunatumque sit. Dans les charmes cités plus haut nous trouvons également l'allitération : terra : teneto, caput : crescat : creuerit, Theueste : Tergeste. La plupart de ces formules étaient ou des vers ou de la prose rythmée. On en peut conclure que la versification populaire des Romains employait l'homophonie, surtout l'allitération. Celle-ci est, en effet, très fréquente dans le saturnien, sans y être pourtant ni régulière ni obligatoire (2) :

Summas opes qui *r*egum *r*egias *r*efregit
Inscription citée par un grammairien.

Superbiter *c*ontemptim *c*onterit legiones
NÉVIUS.

*M*agni *m*etus tu*m*ultus *p*ectora *p*ossidit.
Id.

Subigit *o*mnem lucanam *o*bsidesque *a*bducit.
Epitaphe de Scipion Barbatus.

La rime n'est peut-être qu'accidentelle dans les vers de ce genre :

Bicorpores Gigantes magnique Atlantes.
Immolabat auream uictimam pulchram.
Censet eo uenturum obuiam Poenum.
NÉVIUS.

Cette « élégance » se conserva au début dans les vers imités des Grecs. Il n'y a pas de doute pour l'allitération :

*C*edunt de *c*aelo ter *q*uattuor *c*orpora sancta.
ENNIUS.

Vortentibus *t*elebois *t*elis *c*omplebantur *c*orpora.
PLAUTE, *Amph.*, 251.

Chez Plaute, l'allitération porte en général sur les syllabes fortes ; on la rencontre souvent dans des formules qui semblent empruntées à la langue de la conversation (dicta dicere, multis modis, flocci facere, etc.) (3). Il

dédaigne pas : O nuit désastreuse, ô nuit effroyable, où re*t*en*t*it *t*out à coup, comme un éclat de *t*onnerre cette é*t*onnante nouvelle : *M*ada*m*e se *m*eurt, *M*ada*m*e est *m*orte ! On sait quel fut l'effet de ce passage sur l'auditoire (v. Voltaire, siècle de Louis XIV, ch. XXXII). Voici un exemple plus récent : Le vent d'automne siffle et s'enfle (Taine, *Notes sur Paris*, 11e éd., p. 251).

(1) V. Vendryes, *l. c.*, p. 90.

(2) V. Havet, *Métrique*, p. 217 et suiv. J'ai fait observer que l'allitération porte presque uniquement sur la première syllabe et qu'on pourrait voir là une preuve de la théorie proposée par M. Vendryes.

(3) V. Vendryes, *l. c.*

semble bien qu'il ait aussi recherché la rime. En tout cas, les exemples en sont extrêmement nombreux chez lui :

(*a*) Rime finale :

Teneris labellis molles morsiunculae,
Nostrum orgiorum *palpitat*iunculae,
Papillarum horridularum oppressiunculae (1).
Pseud., 67 et suiv.

(*b*) Rime batelée (v. Première Partie, § 275, 4°) :

Stulti haud scimus, frustra ut simus, quom quid cupienter dari.
Pseud., 683.

Scis amorem, scis laborem, scis egestatem meam (2).
Ib., 695.

Ennius abuse de l'homophonie sous toutes ses formes :

Caelum nitescere, arbores frondescere,
Vites laetificae pampinis pubescere,
Rami bacarum ubertate incuruescere.
Trag., 192 et suiv.

Moerentes, flentes, lacrimantes, commiserantes.
Ann., 107.

O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti (3).
Ann., 133.

Ces excès ridicules étaient bien faits pour dégoûter de la rime et de l'allitération. Aussi les grammairiens les citent-ils pour prévenir contre l'emploi ou l'abus de l'homoeoteleuton (rime) et du parhomoeon (allitération) (4). L'homophonie s'associait dans l'esprit des poètes lettrés aux dictons triviaux ou au moins prosaïques, à la poésie populaire et vieillotte, de

(1) Dans l'*Aululaire*, v. 509 et suiv., il y a jusqu'à dix rimes en *-arii*, cinq finales et cinq médianes.

(2) Ce qui prouve bien que chez Plaute la rime est cherchée, c'est qu'elle n'apparaît presque plus chez Térence. — Dans les Tables Eugubines, la rime est aussi fréquente que l'allitération : totar Tarsinater | trifor Tarsinater — Tuscer Naharcer | Jabuscer nomner — nerf çihitu — an çihitu — jovie hostatu | an-hostatu. — tursitu tremitu — sonitu savitu — ninctu nepitu | hondu holtu — preplohatu | previçlatu.

(3) Maître Holofernes n'aurait pas mieux dit : I will something affect the letter, for it argues facility : The preyful princess pierc'd and prick'd a pretty pleasing pricket (Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, IV, ii).

(4) V. Charisius (Keil, p. 282, 2), Diomède (p. 447, 12), Donat (p. 398, 24), Pompée (304, 1), (cp. Cornificius *ad. Her*, IV, 12, 18). C'est précisément de leur temps que la rime commence à reparaître dans la poésie littéraire ; cette coïncidence n'est pas fortuite. — Plusieurs siècles auparavant, dans le discours d'Agathon à la fin du *Banquet*, Platon a certainement parodié le langage rythmé et rimé de Gorgias : πραότητα μὲν πορίζων — ἀγριότητα δ' ἐξορίζων — ἐν φόβῳ, ἐν πόθῳ, ἐν πόνῳ, ἐν λόγῳ.

forme inculte, comme aux jeux de mots de Plaute : elle ne pouvait laisser d'avoir pour eux quelque chose de vulgaire ; ils ne pouvaient manquer de la bannir au fur et à mesure qu'ils imitaient avec plus d'exactitude leurs modèles grecs (1).

§ 188. Il est probable, au contraire, que le peuple la conserva, surtout la rime, qui convenait mieux à la langue latine après la disparition de l'accent initial. Il n'avait aucune raison pour l'abandonner. Il était encouragé à la garder par l'exemple de Plaute, à qui il avait sans doute emprunté, plus qu'à nul autre, ses deux mètres favoris, le septénaire et l'octonaire. Il fut même porté à s'en servir de plus en plus au fur et à mesure que l'accent, en remplaçant le *ton,* lui permettait de la faire mieux ressortir. C'est ainsi, on peut le croire, que l'usage de la rime se développa dans la poésie latine populaire. Elle y existait certainement au IVᵉ siècle. Les poètes chrétiens la lui empruntèrent en même temps que le mètre de leurs hymnes accentuelles. Nous l'avons trouvée dans le *psaume* de saint Augustin (v. § 157). Il avait pu en observer l'effet dans ces hymnes, entendues à l'église de Milan, dont la musique lui « avait fait sentir la vérité » (2). C'est saint Ambroise (333-397) qui introduisit dans cette église le chant des hymnes. Il en composa lui-même un certain nombre. En voici quelques vers :

Sic quinque millibus uiris
Dum quinque panes diuidis,
Edentium sub dentibus
In ore crescebat cibus (3).

Hymne V.

Somno refectis artibus
Spreto cubili surgimus ;
Nobis, pater, canentibus
Adesse te deposcimus.

Te lingua primum concinat,
Te mentis ardor ambiat ;
Vt actuum sequentium
Tu, sancte, sis exordium (4).

Hymne IX.

(1) L'allitération ne disparaît pourtant pas tout à fait Il y en a des exemples chez Virgile : Aut componere opes norant aut parcere parto (*Enéide*, VIII, 317). Dans ce vers, elle porte uniquement sur des fortes. Quant à la rime, il semble difficile de la regarder comme accidentelle quand elle figure dans six vers de suite, sous forme léonine, chez Properce, III, 32, 85.

(2) V. Combarieu, *Les rapports de la musique et de la poésie*, Paris, 1894, p. 17. M. Combarieu vise évidemment ce passage des *Confessions* (L. IX, c. VI) : Quantum fleui in hymnis et canticis tuis, suaue sonantis Ecclesiae tuae uocibus commotus acriter ! Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur ueritas in cor meum. Mais pourquoi écrit-il « Mailand » ?

(3) L'authenticité de cette hymne est assurée par le témoignage de Cassiodore — l'authenticité ou tout au moins l'antiquité. La versification en est à la fois quantitative et accentuelle.

(4) L'authenticité de cette hymne est affirmée par Hincmar, évêque de Rheims. L'autorité est sans doute insuffisante ; mais elle prouve au moins l'antiquité de ce morceau rimé. — La versification est à la fois quantitative et accentuelle.

Dans la deuxième strophe d'une hymne très ancienne et composée en partie par Coelius Sedulius (vᵉ siècle), il n'y a de rime qu'aux vers pairs :

Beatus auctor saeculi
Seruile corpus induit,
Vt carne carnem liberans
Ne perderet quos condidit (1).

Dans les deux premiers exemples, la strophe se compose de deux octonaires à rime léonine ; dans le dernier, de deux octonaires à rime finale (2). On trouve déjà chez Plaute des formes analogues (3). Mais ce qui abonde chez lui, c'est la rime batelée (v. § 187). Elle reparaît dans les septénaires du moyen âge :

Nunc comprimas has lacrimas et luctum qui te urget.
HILARIUS (disciple d'Abélard) (4).

Il n'y a pas de doute que l'emploi fréquent et régulier de la rime léonine dans l'hexamètre n'ait été suggéré à la même époque par la présence accidentelle de l'homoeoteleuton chez les poètes classiques (5) :

Vitae praesentis si comparo gaudia uentis,
Cum neutrum duret, nemo reprehendere curet.
HAGEN, *Carmina medii aeui*, p. 164 (6).

§ 189. Après la *Cantilène de sainte Eulalie*, le premier poème français que nous possédions se divise en strophes de quatre octosyllabes masculins à rimes suivies (7) : *aaaa*, *aabb* (v. § 188). C'est un poème religieux, la *Passion du Christ*, qui se chantait évidemment sur l'air des hymnes latines et qui leur a emprunté leur mètre, y compris la rime. Celle-ci coïncide avec le deuxième accent fixe, qui devait bientôt devenir le plus fort — le seul, dans l'octosyllabe — et elle servait par là même à

(1) Première strophe : cardine — limitem — principem — uirgine (rimes embrassées). Troisième strophe : uiscera — gratia — baiulat — nouerat (rimes suivies). Versification quantitative et accentuelle.

(2) Les deux membres de l'octonaire sont réunis par le sens.

(3) *Merc.* 848 : stultitiam : pertinaciam (rime léonine), *Curc.* 313-4 : absorbeam : gaudeam (rime finale).

(4) Hilarius a composé des drames en latin. Il connaissait sans doute les vers de Plaute à rime batelée et il a pu les imiter directement. Mais cette rime se trouve également dans la poésie française, de langue d'oc et de langue d'oïl. Y a-t-elle été introduite par les clercs ou est-elle d'origine populaire ?

(5) Bède (d'après Kawczynski, *Origine et Histoire des rythmes*, p. 43) : Homoeoteleuton, id est similis terminatio, dicitur quotiens media et postrema uersus, siue sententiae simili syllaba finiuntur... Hac figura et poetae et oratores saepe utuntur, poetae hoc modo : Per uia diuisi patuerunt caerula ponti.

(6) V. Havet, *Métrique*, p. 61. — La forme de la rime, dans ces hexamètres, montre qu'on les lisait d'après l'accent.

(7) Dans ce paragraphe, pour ne pas entraîner de complications, je dis rime au lieu d'assonance. Il faut remarquer que dans la prononciation populaire du bas-latin la rime écrite se transformait souvent en assonance.

marquer la fin des sections rythmiques, vers et membres de phrase musicale. Dans les poèmes suivants la strophe de la forme *aaaa* s'allonge de plus en plus et elle finit par devenir la laisse de longueur variable, parfois démesurée, qui apparaît pour la première fois dans l'*Alexandre* d'Alberic de Besançon et surtout dans *Gormund et Isembard*. De l'octosyllabe, la rime finale avait passé dans les autres vers, par exemple dans le décasyllabe informe de *Sainte Eulalie*. Mais nous trouvons la rime intersectionnelle dans le septénaire, sous la même forme que dans celui de Plaute et d'Hilarius (cp. § 157, 1°, à 187, *b*, et 188).

§ 190. L'origine de la rime dans la poésie du bas latin et des langues romanes s'explique ainsi tout naturellement, sans qu'il soit besoin de recourir à des influences étrangères, syriaques ou celtiques (1). D'après Zeuss (*Grammatica celtica*, 2e éd., Berlin, 1871, p. 938), les Celtes employaient régulièrement la rime finale dans leur versification primitive (2); les Gaulois, après leur conversion au christianisme, l'auraient conservée dans leur poésie religieuse, qu'ils durent de très bonne heure composer presque uniquement en latin. Saint Ambroise, qui était né en Gaule, la leur aurait empruntée pour ses hymnes. Ce sont là trois hypothèses dont il est à peu près impossible de vérifier la valeur, sauf pour la première : comme les deux grandes divisions de la famille celtique, les Gaëls et les Bretons, employaient la rime (l'assonance) à l'intérieur et à la fin du vers dans les plus vieux poèmes que nous connaissions, nous en pouvons conclure qu'elle était aussi ancienne et aussi commune chez les Celtes que l'allitération chez les Germains. L'usage de la rime chez les Bretons de France et chez ceux de Grande-Bretagne prouve qu'ils s'en servaient au commencement du ve siècle : ils ne pouvaient guère l'avoir empruntée aux hymnes latines, encore toutes récentes. Mais les Gaulois l'avaient-ils conservée en adoptant le latin ? Les exemples que Zeuss en voit chez Ausone et ailleurs paraissent au moins fort douteux. Et puis si Saint Ambroise est né en Gaule, il n'y a probablement pas été élevé (3). On trouve dans l'ancienne poésie des Bretons (gallois et armoricains), mais non chez les Irlandais, de longues tirades sur une seule rime ou plutôt sur une seule assonance. Est-ce de là que dérivent indirectement les laisses de nos chansons de geste ? Cette hypothèse ne s'appuie sur rien, et elle n'est pas nécessaire. La laisse, on l'a vu, n'est sans doute que le développement du distique ou du quatrain monorime, c'est-à-dire de l'octonaire, exactement comme le système du théâtre grec n'est que le développement du tétramètre (v. § 153) ; d'un côté comme de l'autre, on est arrivé à des

(1) Saint Ephrem a imité la versification byzantine et peut-être la latine bien plutôt qu'il n'a exercé sur elles d'influence (v. p. 154, note 4). Je ne m'occuperai donc ici que des Celtes.

(2) Par rime il faut plutôt entendre assonance : la rime complète est rare au début.

(3) V. Thamin, *Saint Ambroise*, p. 6. L'influence celtique se comprendrait peut-être si Saint Ambroise avait été élevé à Trèves, où il était né pendant que son père était gouverneur de la province : les Trévires de son temps, à en croire saint Jérôme, auraient encore parlé gaulois. — Galatas... propriam linguam eamdem pene habere quam Treuiros (Saint Jérôme, *Comment. in epist. ad Galatas*, L. II, cap. III ; Migne, *Patrologie latine*, t. XXVI, p. 357).

πνίγη interminables (1). Puisque la laisse est inconnue des Irlandais, on peut se demander si les Bretons ne nous l'ont pas empruntée (2). Bref, l'hypothèse de Zeuss est inutile et ne repose sur aucune preuve.

2° La rime chez les Anglais.

§ 191. Nous savons que chez les Germains les deux hémistiches du vers allitéré étaient rattachés l'un à l'autre par l'allitération, qui faisait ressortir les principaux temps marqués et était mise elle-même en relief par leur forte accentuation (3) : les deux fortes du premier hémistiche, au moins la plus accentuée, c'est-à-dire presque toujours la première, allitèrent avec la première forte du second. On a ainsi deux ou trois *lettres allitérantes* (en vieux norrois *stafir* ou *hljōdstafir*) ; celle du second hémistiche s'appelle *lettre dominante* (*hofudstafr*), parce qu'elle *règle l'allitération* (*rædr kvedandi*) ; les autres ont reçu le nom de *lettres d'appui* (*studlar*). De même que Boileau conseillait à Racine de commencer par trouver le second vers du distique rimé, il semble bien que les poètes germains aient été enclins à faire le second hémistiche de leur vers avant le premier ; celui-ci contient souvent des appositions, des épithètes, des compléments, des exclamations, des locutions toutes faites. Dans la poésie κατὰ στίχον des Germains Occidentaux et surtout des Anglo-Saxons, tandis que l'allitération réunit les deux hémistiches du même vers, le sens en rattache d'ordinaire le second hémistiche au premier du vers suivant (4). Ce croisement de l'allitération et du sens engrène les phrases l'une dans l'autre, ne permet pas au sens de s'arrêter avant la fin de la tirade et convient ainsi tout à fait à la poésie épique :

Þā wæs Hrōdgāre hors gebæted,
wicg wunden-feax. Wīsa fengel
geatolīc gengde ; gum-fēda stōp
lind-hæbbendra. Lāstas wǣron
æfter wald-swadum wīde gesȳne,
gang ofer grundas, þǣr hēo gegnum fōr
ofer myrcan mōr, mago-þegna bær
þone sēlestan sāwol-lēasne,
þāra þe mid Hrōdgāre hām eahtode (5).

Bēowulf, 1400 suiv.

(1) Le plus long que je connaisse dans le théâtre grec contient 62 dimètres anapestiques (Aristophane, *Nuées*, 889-948). Il y a dans *Gormund et Isembard* une laisse de 120 vers assonant en *e*. La poésie narrative se prête mieux que le drame à de semblables πνίγη.

(2) Les Gallois connaissaient notre littérature.

(3) Il me semble bien difficile d'attribuer une influence à l'intonation dans le choix des syllabes allitérantes, comme le propose M. Morgan (Paul-Braune, *Beiträge*, XXXIII, p. 95 et suiv.). En tout cas, on ne peut restituer cette intonation que par des hypothèses dénuées de preuves, que par de simples suppositions.

(4) *Allitération disjointe*. Cp. la *rime disjointe* (allem. *Reimbrechung*) du moyen haut-allemand et de certains de nos vieux poèmes, p. ex. de *Resveries* (Bartsch, *Chrestomathie*, 5e éd., p. 363 et suiv.) et des pièces de théâtre en octosyllabes (au moins entre répliques). — V. *Add.*

(5) Toute la poésie des anciens Scandinaves est en strophes de quatre grands vers, divisées par

§ 192. L'inscription de la corne d'or de Gallehus (v. § 159) est le premier exemple que nous possédions du vers allitéré. Ensuite viennent les vers attribués à Cædmon (v. § 162) et ceux de Bède (v. p. 165, note 2) :

metudæs mæcti end his modgidanc (1).
Cædmon (?)

aefter deothdaege doemid uueorthae (2).
Bède (Ms. de Saint Gall n° 254, du ixe siècle).

L'antiquité de ces vers et leur origine différente montrent que la poésie germanique n'a pas emprunté l'emploi régulier de l'allitération à la littérature latine — où ce n'était d'ailleurs qu'une élégance devenue de plus en plus rare — mais qu'elle l'avait adopté avant la séparation des Germains en plusieurs peuples. C'est évidemment leur accentuation initiale qui les y avait portés, exactement comme les Italiotes et les Celtes. Qu'ils y aient eu recours de très bonne heure, nous en avons maintes preuves. Dès le temps de Tacite, comme pour exprimer par là les liens de parenté, les personnes de même famille portaient souvent des noms associés par l'allitération : Segestes, Segimērus, Segimundus, Σεγίθαγκος ; Thusnelda, Thumelicus ; Vannius, Vangio ; Viduarius, Vitrodorus, etc. (3). On peut citer aussi : Inguaeones, Erminones, Istuaeones (4). Enfin les Germains ont employé de tout temps et en nombre très considérable des locutions allitérées de toute espèce. J'en ai donné quelques exemples pour l'anglais moderne ; pour l'allemand moderne, on en trouvera une liste assez longue dans le livre déjà cité de M. Sanders (*Deutsche Silbenmessung*, § 103-118). Il faut y ajouter la plupart des dictons, proverbes ou maximes. Ainsi l'allitération a continué d'être recherchée par les Germains même après avoir cessé d'être un élément essentiel de leur versification. Elle y fut en effet remplacée par la rime, nous l'avons vu, dès le ixe siècle au plus tard. La rime s'y est-elle développée spontanément, comme dans la poésie populaire des Latins ?

le sens en deux moitiés (cp. § 106 et 135). Cette strophe a-t-elle précédé la versification stichique chez les autres Germains ? On peut l'admettre, sans toutefois approuver les restitutions de M. Hermann Möller (*Das altenglische Volksepos*, Kiel, 1883 ; *Zur althochdeutschen alliterationspoesie*, Kiel, 1888). Cp. G. Neckel, *Beiträge zur Eddaforschung*, Dortmund, 1908, p. 4-21.

(1) En saxon occidental : metodes miehte ond his mōdgedonc (Alfred le Grand ?) « potentiam creatoris et consilium illius » (Bède).

(2) En saxon occidental : æfter déaddæge dēmed weorde » (qualiter) post exitum iudicanda fuerit (Cuthbert). — *Wīdsīđ* et *Bēowulf* sont plus vieux encore que ces poèmes ; mais on pourrait objecter que nous en possédons seulement des remaniements de date relativement récente.

(3) L'allitération des noms propres ne présente pas ici la même forme que chez les anciens Latins (v. § 187). Elle avait d'ailleurs disparu chez eux longtemps avant qu'ils entrassent en contact avec les Germains. Ceux-ci ne la leur ont donc pas empruntée. Les rapports plus ou moins indirects que les Germains, même ceux du Nord, entretenaient avec l'Italie dès avant la fondation de Rome (v. Montelius, *Nordisk Tidskrift*, 1908, p. 295 et suiv., 383 et suiv.) n'ont pu avoir d'influence sur les noms, les locutions et la versification. Bref, contrairement à l'opinion de M. Kawczynski (*l. c.*, p. 102 et suiv.), ils ne tiennent pas des Romains l'usage de l'allitération.

(4) Sur l'allitération des noms propres, v. Müllenhoff, *Zeitschr. f. d. Alt.*, VII, 527. V. *Add.*

§ 193. De même que les anciens Italiotes, les anciens Germains possédaient déjà de nombreuses formules homophoniques, où figurait le plus souvent l'allitération, mais aussi la consonance, l'assonance ou la rime. Ils en employaient à coup sûr avant de se séparer en plusieurs peuples : nous en retrouvons dans la prose des anciens dialectes germaniques, qui leur sont communes à tous ; nous en retrouverions davantage encore si nos textes, en dehors du vieux norrois, n'étaient pas si peu nombreux et si spéciaux (1). Il en est ainsi de la locution que les Allemands ont conservée jusqu'à nos jours, avec allitération et consonance, sous la forme *Feind und Freund* (v. Sanders, *l. c.*, § 105), ou plutôt encore *Freund und Feind* :

Moyen haut-allemand : der vrūnti minnin und der vīanti (*Summa theologiae*, MSD, xxxiv, 16,5).

Frison : thā fiunde alsa friunde (Moritz Heyne, *Formae alliterantes ex antiquis legibus lingua frisica conscriptis*, Halle, 1864, 6, 10).

Vieil anglais : freond and fēond (J. Earle, *Two of the Saxon Chronicles*, Oxford, 1865, p. 257, année 1129).

Vieux norrois : sem frændr en eigi sem fjāndr (*Grāgās* — recueil de lois — Copenhague, 1829, II, p. 170).

Cette dernière phrase prouve bien l'antiquité de la formule : c'est le seul cas dans lequel *frændr* ait conservé le sens primitif (« amis ») ; partout ailleurs il signifie « parents » (2).

§ 194. On a relevé dans la prose anglo-saxonne de nombreux exemples de rime, complète ou incomplète, qui présentent presque toujours une forme rythmée et même métrique (3). Il y en a toute une série à la fin d'un « charme pour la perte du bétail ». J'en cite seulement quelques-uns :

ne plot ne plōh, ne turf ne toft... ne fersc ne mersc... ne sandes ne strandes (4).

Ce charme reproduit là tout simplement une formule juridique qui nous a aussi été conservée (5). Il n'en a modifié que la dernière locution : *ne londes ne strondes*. Celle-ci, sous la forme *be stronde ond be londe*, se rencontre plusieurs fois dans le *Codex diplomaticus Aevi Saxonici* (IV, p. 192, 207, 209, 212, 213, 215, 227, 229). On trouve encore dans les lois : *healdan ond wealdan* (Schmid, *l. c.*, p. 248), *tō slītan odde tō bītan* (*ib.*, p. 84), etc., etc.

(1) En vieil allemand, nous n'avons guère que des traductions d'ouvrages religieux. Les textes frisons sont récents et rares.

(2) Cp. anglais *your friends* = *your relatives*. *Freund* a aussi le sens de « parent » en bas-allemand, en hessois, en franconien et en bavarois (v. Kluge, *Et. Wörterb.*, à ce mot).

(3) Par forme métrique j'entends la forme d'un vers ou d'un hémistiche. — M. Heusler en a aussi relevé chez les anciens Scandinaves, en particulier dans les formules juridiques (v. *Ueber Germ. Versbau*, p. 82 et suiv.). Pour le germanique occidental, v. O. Hoffmann, *Reimformeln im Westgermanischen*, Darmstadt, 1885. J'emprunte la plupart de mes exemples à Kluge, Paul-Braune's *Beiträge*, IX, 422 et suiv. Je les ai vérifiés et j'ai pu corriger une ou deux petites inexactitudes.

(4) O. Cockayne, *Leechdoms*, III, Londres, 1866, p. 286 et suiv. — Ploh « ploughland », merse « marsh ».

(5) R. Schmid, *Gesetze der Angelsachsen*, t. I, 2e éd., 1858, p. 408. — Cp. p. 191, note 4.

Wulfstān (1), dans ses sermons, emploie la dernière rime (*slītan and bitan*) et bien d'autres encore, par exemple *grānung ond wānung* (p. 94, 209, 229). Celle-ci reparaît chez Byrhtferd (*wānian ond grānian*) et même en moyen anglais (*grōnin ond wōnin*, v. Stratman, *Old English Dictionary*). Ælfric (2) affectionne l'expression *on æte ond on wæte* « dans le manger et dans le boire » (*Homélies*, I, p. 360 ; II, p. 218, 490, 590 ; *Saints*, p. 202).

§ 195. Il n'y a rien de surprenant à ce que les poètes aient introduit dans leurs vers ces formules usuelles :

fēond ond frēond (*Bēowulf*, 1865 *a* ; *Elene*, 954 *a* ; *Genèse*, 2811 *a*).

healdan ond wealdan (*Enigmes*, 41, 5 *a*, 22 *b* ; *Psaumes*, 75, 9 ; 122,2) (3).

healdend ond wealdend (*Andreas*, 225 *b*).

frōd ond gōd (*Wīdsīd*, 114 *a* ; *Bēowulf*, 279 *a* ; *Elene*, 954 *a* ; *Genèse*, 2811 *a*).

L'hémistiche *borgsorg bīteđ* du *Poème Rimé* reproduit sans aucun doute un proverbe, conservé jusqu'à nos jours sous une forme beaucoup moins expressive : « he that goes a-borrowing goes a-sorrowing ». Il se retrouve en allemand : « Borgen macht Sorgen ».

Parfois on associait ainsi les noms propres ; la rime remplaçait alors l'allitération habituelle (v. § 192) ou la renforçait (4). Il y en a un exemple dans le plus ancien monument de la poésie anglo-saxonne — le plus ancien du moins dans sa rédaction première, assez difficile à reconnaître aujourd'hui à travers notre texte :

Seccan [*sōhte ic*] ond Beccan (*Wīdsīđ*, 115 *a*).

§ 196. Dans tous ces cas, la rime n'apparaît qu'à l'intérieur du vers et comme purement sectionnelle (v. *Première Partie*, § 276, 2°). Mais elle semble parfois servir à mieux rattacher les hémistiches ou les vers et à en faire ressortir les syllabes accentuées. L'hymne de Cædmon, pourtant si court, en contient déjà un exemple :

tha middungeard, moncynnæs uard (5).

Tantôt la rime intersectionnelle est intérieure :

h*eard*ra hȳnda ; Heorot *eard*ode,
Bēowulf, 166.

(1) Archevêque d'York (1002-1023).

(2) Vers 955-1020.

(3) Cp., en allemand moderne, *schalten und walten*.

(4) Dans les noms tels que *Bānstān* (*Bēowulf*, 524 a), on a une rime analague à celle de *borgsorg*. Le texte a *Brēanstān*, mais il faut lire *Bānstān* : cp. *Bainobaudes* (Ammien Marcellin) ; all. *Beinhard*, *Baino*, *Beinung* ; v. norrois *Beinir* (v. Kluge, *P. B.'s Beitr.*, IX, 573 et Bugge, *ib.*, XII, 55).

(5) En saxon occidental : dā middangeard, moncynnes weard (Alfred le Grand ?), « dehinc terram custos humani generis—omnipotens creauit » (Bède).

slāt unwearnum.
bāt bānlocan (1),
Ib., 742-3.

Tantôt nous avons des rimes ou léonines ou finales :

ēode yrre-mōd : him of ēagum stōd
Ib., 727.

since hremig : sægenga bad
āgend-frēan, sē đe on ancre rād.
Ib., 1883-4.

Tantôt c'est une rime brisée (v. Première Partie, § 275, 3°) :

þā ic furđum wēold folce Deninga,
and geogode hēold gimme-rīce (1)
Ib., 465-6;

tantôt une rime entée (v. Première Partie, § 275, 2°) :

lēt þone brego-stōl Bīowulf healdan,
Gēatum wealdan : þæt wæs gōd cyning (1).
Ib., 2390-1.

etc., etc. (2).

La fréquence et la qualité de la rime augmentent avec le temps, de *Bēowulf* à *Andreas* (VIIIe siècle ?) d'*Andreas* à *Judith* (X^e), de *Judith* à *Layamon* (XIIe-XIIIe). Peu à peu elle n'est plus que léonine ou finale. Dans tous ces poèmes, cependant, excepté le *Brut* de Layamon, elle n'est tout au plus qu'une élégance, comme l'allitération dans le saturnien (3).

Cynewulf (VIIIe siècle) l'emploie au contraire d'une manière suivie dans certains passages de son *Crist* et surtout de son *Elene* :

þus ic frōd ond fūs þurh þæt fǣcne hūs
wordcræftum wæf ond wundrum læs,
þrāgum þreodude and geþanc freodode;
nihtes nearwe. Nyssse ic gearwe
be đǣre rōde reht, ǣr mē rūmran geþæht
þurh þō mæran mæht on mōdes æht
Elene, 1237 suiv. (4).

(1) Nous retrouvons ici les rimes d'une locution toute faite (v. § 194).

(2) Cp. *Widsiđ*, v. 24-25 (Rondingum : Brondingum). Toutes ces formes de rime (intérieure intersectionnelle, léonine, finale, brisée et entée) existent dans les octonaires et les septénaires des hymnes latines (v. § 188); elles se retrouvent dans la poésie anglaise moderne (v. *Première Partie*, § 275-6). — La rime ne porte souvent que sur la syllabe forte (*ealdum* : *sealde* Bēow., 72 ab). Elle consiste parfois en une simple assonance (*wæf* : *læs*, *Elene*, 1238).

(3) La rime se trouve dans les charmes et les sentences en vers aussi bien que dans ceux en prose rythmée. V. Paul's *Grundriss*, 2e éd., II, I, p. 956 et 962.

(4) Ed. Holthausen, Heidelberg, 1905, p. 48. Je rappelle que l'authenticité de ce poème est incontestable : l'auteur l'a signé d'une manière originale en intercalant une à une dans son texte, vers la fin, des runes qui forment l'orthographe de Cynewulf et dont le nom représente un mot de la phrase (v. *l. c.*, p. 49).

Adroit écrivain, Cynewulf se montre assez mauvais rimeur. Par contre, on estimera sans doute que l'auteur du *Poème Rimé* (vers le commencement du xe siècle) rime avec trop de richesse et d'habileté. En voici une strophe — car le texte original se divise en strophes rimées :

Flāh māh flīted, flān mān hwīted,
borgsorg bīted, bald ald þwīted,
wræc sæc wrīted, wrād ād smīted,
syngryn sīded, searofearo glīded (1).

Peu après, en 1036, la Chronique anglo-saxonne présente un passage rimé ; un autre encore en 1086. En dehors de ces tentatives, la rime n'est pas un élément de la versification anglo-saxonne. C'est en moyen anglais seulement qu'elle s'établit définitivement en Angleterre, sous l'influence de la poésie française.

§ 197. Le développement graduel de la rime dans la poésie anglo-saxonne semble au premier abord spontané, autonome, indépendant. Il ne faut pourtant pas se fier à cette impression.

On peut se demander, en premier lieu, si ce développement a été aussi graduel qu'il le paraît. Dans la poésie ancienne et en général dans la poésie laïque (2), la rime est en réalité très rare entre hémistiches et entre vers, en particulier la rime léonine ou finale, celle dont nous avons surtout à nous préoccuper. Dans *Bēowulf*, il y en a seize exactes et trente-deux ne portant que sur la syllabe accentuée (v. p. 201, note 2) (3). La plupart du temps elle a pu être amenée involontairement par la recherche du parallélisme et par l'association toute naturelle des mots rimant dans des locutions toutes faites ; les deux dernières citations de *Bēowulf* (*wēold : hēold*, *healdan : wealdan*) en fournissent un exemple. La rime y est tout aussi involontaire que chez Homère et Virgile (v. § 186). Dans les autres cas elle peut être, je ne dirai pas fortuite, mais aussi peu consciente que l'allitération chez Corneille (v. p. 191, note 6). Quand elle apparaît sous forme suivie et par conséquent voulue, elle semble trahir l'imitation d'un modèle étranger, aussi bien par la maladresse de l'auteur, comme dans *Elene*, que par sa virtuosité tout exceptionnelle, comme dans le *Poème Rimé*. Cette imitation a pu être assez fréquente dans la poésie lyrique, dont il nous reste si peu de chose (4), et les nombreuses rimes des derniers poèmes narratifs, surtout chez Layamon, en sont comme un écho (5).

(1) V. Grein, *Bibl.*, 2e éd., III, 156 et suiv.

(2) Je veux dire composée sur des sujets profanes ou par des Anglais ignorant le latin.

(3) V. Kluge, *l. c.* — Le *Bēowulf* contient 3184 vers.

(4) Les fragments rimés de la *Chronique*, espèces de cantilènes populaires, en sont peut-être des échantillons, même si nous devons les attribuer à des moines.

(5) Il n'y a pas de doute que la rime n'ait été voulue quand elle apparaît dans une suite de vers (*Crist*, *Elene*, etc.) ou qu'elle est répétée, comme dans ce vers : wrenceđ hē ond blenceđ, worn geþenceđ (*Mod.* 33). — Layamon a été aussi amené à employer la rime par imitation du texte français qu'il traduisait ; mais son vers diffère de l'octosyllabe de Wace, et il rime fort mal ; sa versification est bien anglaise, même au point de vue des rimes.

Il n'y a évidemment pas d'autre explication à chercher si les Anglo-Saxons ont trouvé un modèle de versification rimée dans une poésie étrangère mais familière. Ce modèle existait chez les Celtes, dans les hymnes latines et chez les Scandinaves.

§ 198. Le sentiment qui fait voir, même à M. Sweet, dans les conquérants *normands* de l'Angleterre de purs Scandinaves, c'est-à-dire de purs Germains (1), engage également à soutenir que les conquérants anglo-saxons de la Grande-Bretagne ont complètement exterminé les Celtes dans la partie de l'île où ils s'établirent. On invoque, comme irrécusable, le témoignage de la *Chronique* anglo-saxonne (2). Et l'on ajoute : Nos ancêtres ont sans doute été fort cruels, mais nous n'y pouvons rien ; et puis c'est ainsi que notre race est restée pure. Les Anglais d'aujourd'hui sont-ils beaucoup plus Germains que les Français du Nord ? J'en doute. Même dans les régions où l'occupation fut très sanglante, les Angles et les Saxons, à plus forte raison les Jutes, gardèrent au milieu d'eux les Bretons comme esclaves ou comme vassaux. Pour la plupart, sans doute, ils prirent des Bretonnes pour femmes ou pour concubines. Ils ne s'emparèrent pas de toutes les grandes villes à main armée ; la population, à Londres par exemple, resta donc en grande partie celtique (3). D'ailleurs. « il a existé, sans aucun doute longtemps après la conquête, beaucoup d'îlots bretons dans les parties occupées par les Anglo-Saxons ; l'élément breton a été longtemps puissant en Northumbrie » (4). On peut citer les deux petits royaumes bretons de Loidis (Leeds) et d'Elmet (5). Certains passages d'Aneurin (6), dans *Gododin*, montrent que les Celtes de Deivyr et de Bryneich, c'est-à-dire de Deira et de Bernicia, avaient simplement été incorporés par les envahisseurs. Bède parle des Bretons de Northumbrie comme encore libres en partie de son temps et en partie soumis aux Angles. La conquête tardive du sud-ouest de l'île ne présente aucunement le caractère d'une extermination : on pourrait presque dire qu'elle fut pacifique, et de ce côté les rapports entre les deux races n'avaient rien d'hos

(1) L'armée de Guillaume le Conquérant comprenait un corps de Normands, un corps de Bretons et un corps d'aventuriers français de toute provenance. Sous les Plantagenets, il y eut une invasion, pacifique cette fois, d'Angevins, de Poitevins et de Languedociens.

(2) Cette chronique inspire à certains auteurs, à Freeman par exemple, presque autant de vénération et de confiance que la Bible. Ces antiques annales, les plus vieilles chez les peuples germaniques, méritent sans doute notre respect, mais on ne saurait les croire infaillibles. Ne vont-elles pas jusqu'à prendre, comme le singe de la fable, « le nom d'un port pour un nom d'homme » ? *Port*, justement, du latin *Portus*, qui devient le nom du fondateur saxon de Portsmouth (v. *Chronique A*, années 501, et Henri de Huntingdon, qui se fonde sur la chronique. *Hist. Angl.*, II, *Mon. Hist. Brit.*, p. 711 A). Portsmouth vient du nom latin Portus Magnus (Μέγας λιμήν chez Ptolémée, *Mon. Hist. Brit.*, p. xiii).

(3) Il n'importe guère que cette population ait été peu ou prou romanisée : les noms comme Vortigern n'ont rien de latin.

(4) Loth, *Revue celtique*, XIII, p. 486).

(5) Freeman, *Old English History*, New Edition, Londres, 1895, p. 39.

(6) Barde gallois du VIe siècle. V. *Y Gododin*, publiés et traduits par John Williams ab Ithel, Llandovery, 1852, et par Thomas Stephens, Londres, 1888 ; quelle qu'en soit l'authenticité, le fond du poème est certainement très ancien.

tile. Une animosité réciproque, au contraire, séparait les Anglo-Saxons et les Celtes de Grande-Bretagne restés absolument indépendants. Les Merciens, du temps de Penda († 655), n'en eurent pas moins pour alliés les Gallois de Cambrie et de Strathclyde. Les Northumbriens, en revanche, les combattirent souvent, tantôt avec insuccès (Heathfield, 633), tantôt victorieusement (Denisesburna, 635). Ils s'en firent parfois des vassaux — fort insoumis, il est vrai. Ils en emmenèrent chez eux un certain nombre comme prisonniers de guerre ou comme otages. Enfin, les Anglo-Saxons épousaient quelquefois des Bretonnes ; on peut supposer qu'il y a eu des mariages entre chefs anglais et princesses galloises (1). Nous trouvons des Gallois à la cour des rois saxons, Asser, par exemple, à celle d'Alfred le Grand. On ne peut donc pas douter que les Bretons aient exercé une influence sur la littérature anglaise dès son début (2). Je ne crois pourtant pas qu'on doive y attacher beaucoup d'importance : les Anglo-Saxons et les Bretons anglicisés ressentaient avant tout un certain mépris ou même de la haine pour ceux qu'ils regardaient comme des vaincus ou des ennemis ; ils ne songeaient guère sans doute à les imiter.

Ils n'en ont pas moins été les élèves zélés des Celtes : seulement ce n'est pas des Bretons, mais des Gaëls.

Les Irlandais ont été en grande partie les premiers maîtres des Anglo-Saxons. En 633 (3), l'Irlandais Saint Fursy (Furseus) arrivait en Est-Anglie, où il fonda le monastère de Chnoberesburg (4). Peu après, le Scot Maeldubh établissait un ermitage et une école à l'endroit qui depuis lors porte son nom — Meildulfesburh, d'après une charte du VIIe siècle (5), c'est-à-dire Malmesbury. Il eut pour élève le « très facond poète latin et saxon » Aldhelm (6). C'est par les Scots d'Irlande et d'Écosse qu'a été converti le Nord de la Grande-Bretagne jusqu'à la Tamise. En 635 (7), le roi de Northumbrie, Oswold, fit venir d'Iona le moine Aidān, qui prêcha l'évangile dans tout le royaume (8). Le roi « lui servait d'interprète, parce qu'il savait bien la langue des Scots » (9). Oswold, en effet, avait dû

(1) Cp. § 200.

(2) Il y a en anglais un assez grand nombre de mots celtiques, dont plusieurs n'ont pu être empruntés à des ennemis ou à des esclaves. Il est probable qu'on peut appliquer à la littérature une remarque analogue.

(3) 36 ans après le débarquement des premiers missionnaires romains, sous la conduite d'Augustin, dans l'île de Thanet (v. *Chronique*, année 596).

(4) Bède, *Hist. Ecclés.*, III, 19 (*Mon. Hist. Brit.*, I, p. 190 D). L'endroit s'appelle aujourd'hui Burghcastle.

(5) V. Kemble, *Cod. diplom.*, n° XI. Bède l'appelle *Maildufi urbem* (*H. E.*, V, 18 ; *Mon. Hist. Brit.*, p. 268 B).

(6) Sur Aldhelm, v. Bönhoff, *Aldhelm von Malmesbury*, Dresde, 1894, et Roger, *L'enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin*, Paris, 1905, p. 288 et suiv. En anglais, Aldhelm a composé des poésies lyriques, surtout sans doute des chansons.

(7) V. *Chronique*, année 635.

(8) « Geond eall Norđymbra land » (Ælfric, Vie du roi Oswold).

(9) « And wæs his wealhstōd, for đan đe hē wel cūđe Scyttisc » (Ælfric). « Quia nimirum tam longo exilii sui tempore linguam Scottorum iam plene didicerat » (Bède, *Hist. Eccles.*, III, ch. III).

s'enfuir hors de Northumbrie dans sa jeunesse, avec ses frères et beaucoup d'autres Angles, et il s'était réfugié à Iona, où il resta dix-sept ans et reçut le baptême, lui et ses compagnons (1). Les moines ne leur apprirent pas seulement l'irlandais, on peut en être sûr, mais encore des poèmes gaëliques : contrairement à ce qui s'est passé en Allemagne, les clercs des pays celtiques cultivaient avec amour la langue et la littérature nationales. Ils ne les enseignaient pas, probablement, dans les nombreux monastères qu'ils fondèrent en Angleterre, comme celui de Streanaeshalch (Whitby), mais ils chantaient ou récitaient parfois des vers irlandais devant leurs élèves (2). Même après le synode de Whitby (664), l'influence des Scots irlandais et écossais dura encore longtemps en Angleterre (3). Les Anglo-Saxons continuèrent à chercher un refuge en Irlande ou en Écosse, quand ils étaient forcés de quitter leur patrie, et ils en profitèrent pour s'instruire : Aldfrith, roi de Northumbrie (685) « très versé dans les Écritures » (4), était resté chez les Scots pendant le règne de son frère Ecgfrith (5) ; au commencement du siècle suivant, Ecgberht, « de la nation des Angles, banni pour sa religion, passa beaucoup de temps en Irlande » (6). Bien d'autres y allaient de leur propre gré, pour étudier dans les monastères (7). Exilés volontaires ou invotontaires, les Anglo-Saxons qui se formaient ainsi à l'école des Gaëls pendant de longues années, et il y en avait de toutes les classes, étaient certainement très familiers avec la poésie celtique. Elle employait la rime, assonance, consonance ou rime complète, à l'intérieur comme à la fin du vers (8). Les poètes anglais avaient donc là un exemple qu'ils ont pu suivre, par exemple dans *Elene* et dans le *Poème rimé*. Si l'assonance y remplace quelquefois la rime à la fin du vers (*wæf:læs*), il n'y a rien là que de conforme à l'usage des Celtes. On sait que la poésie anglo-saxonne a d'abord et surtout fleuri dans le Nord de l'Angleterre, dans la région évangélisée par les Scots et encore habitée çà et là par des groupes de Bretons bretonnants. Cædmon portait un nom gallois (9).

(1) V. Bède, *Hist. Eccles.*, III, ch. I. — Cet exil a duré de 617 à 634 (v. *Chronique E*, années 617 et 634).

(2) « Imbuebantur praeceptoribus Scottis paruuli Anglorum, una cum maioribus studiis et obseruatione disciplinae regularis » (Bède, *l. c.*, III, ch. III).

(3) On sait que les Anglo-Saxons tiennent leur alphabet des Irlandais.

(4) Flor. Wig., *Chron.*, *Mon. Hist. Brit.*, I, p. 537.

(5) *Mon. Hist. Brit.*, I, p. 190 (Bède écrit *-frid*).

(6) Bède, *Hist. Eccles.*, III, 4.

(7) V. Zimmer, *Preuss. Jahrb.*, LIX, 1887, p. 34.

(8) V. Zeuss, *Grammatica celtica*, 2e éd., p. 934 et suiv.

(9) Cadvan en gallois, anciennement Cadman (Cadmon) — Catamanus dans une inscription latine. Le père de ce Cædwalla qui s'allia aux Merciens contre les Northumbriens (v. plus haut) s'appelait Cadvan d'après Geoffroy de Monmouth. Parmi les chefs bretons qui reconnaissaient la suzeraineté d'Ædelstān et d'Eadred, on trouve dans les chartes un Cadmo ou Cadmon (v. Loth, *l. c.*). Le poète avait sans doute une origine celtique par son père ou par sa mère, comme plus tard tant de Norvégiens et d'Islandais. — Les Anglo-Saxons élevés et instruits dans les monastères irlandais ont-ils aussi emprunté le fond de certains poèmes aux Gaels, de même que leurs descendants, riches pourtant déjà en littérature, ont traduit la Genèse d'un poète bas-saxon

§ 199. Les hymnes rimées de l'église latine ont pourtant dû exercer une bien plus grande influence que les vers des Irlandais : elle a été à la fois plus générale, plus souvent répétée et surtout plus longue. Dans leurs hymnes latines, qu'ils ne manquaient certainement pas de faire chanter à leurs élèves anglo-saxons (1), les Irlandais avaient été amenés à employer la rime et par l'exemple de leurs modèles du continent et par l'influence de leur poésie nationale. Dans un manuscrit latin du VIIe siècle, l'*Antiphonarium monasterii Benchoriensis* (Bangor, comté de Down), qui s'est conservé à Bobbio, en Italie, on trouve les vers suivants :

Virgo ualet foecunda
Hac et mater intacta
Laeta et tremebunda
Verbo Dei subacta (2).

En voici d'autres, qu'on attribue à Saint Columban († 594) :

Protegat nos altissimus
De suis sanctis sedibus
Dum ibi hymnos canimus
Decem statutis uicibus (3).

Aux hymnes latines introduites en Angleterre par les Irlandais, qu'elles fussent ou non de leur composition, les missionnaires italiens et grecs en ajoutèrent un grand nombre. Tout ce qui pouvait frapper les Anglais dans cette poésie, où leur oreille attendait en vain l'allitération familière, c'était la rime. Elle ne pouvait manquer de se graver dans leur mémoire avec la mélodie si souvent entendue des hymnes. Comment des clercs, tels qu'Aldhelm et Cynewulf, n'auraient-ils pas été instinctivement tentés d'introduire dans leurs vers anglo-saxons la rime léonine ou finale, qu'ils employaient dans leurs vers latins ? (4) Voici ce qu'écrivait Æthelwald à son maître Aldhelm :

Summi satoris solia sedit qui per aethralia,
alti Olympi arcibus obuallatus minacibus,
cuncta cernens cacumine caelorum summo lumine (5).
ALDHELMI *Opp.*, éd. Giles, Oxford, 1844, p. 111.

(v. Braune, *Bruchstücke der altsächsischen Bibeldichtung*, Heidelberg, 1894)? M. Ch. Andler a essayé de le démontrer, avec beaucoup de science et une logique serrée, même pour le *Bēowulf* (*Quid ad fabulas heroicas Germanorum Hiberni contulerint*, Tours, 1897). Je ne saurais pourtant aller aussi loin que lui.

(1) Swā þæt ealle his gefēran þe him mid ēodon sceoldon sealmas leornīan ođđe sume rædinge, dit Ælfric d'Aidān (*Vie d'Oswold*).

(2) Ces vers ont sept syllabes, comme la plupart des vers irlandais.

(3) V. Muratori, *Anecd.*, IV, p. 121 et suiv. ; cp. Zeuss, *l. c.*, Havet, *Revue celtique*, XVII, p. 84, Gröber, *Grundriss*, p. 112, Gaidoz, *Revue celtique*, V, p. 95 (à propos du *Liber Hymnorum*), etc., etc. — On remarquera que dans ces deux strophes la versification n'est pas quantitative, mais accentuelle.

(4) Coelius Sedulius (v. § 188, p. 195) était l'auteur favori d'Aldhelm (v. Bönhoff, *l. c.*, p. 72, note).

(5) Il s'agit du Dieu des chrétiens. Mais ne dirait-on pas d'Odin qui, au milieu de la « forteresse du ciel » (*Himinbjorg*), dans la *Valaskjolf* (= *Valholl*) au toit d'argent (*silfre þokþo sale, Grīm-*

§ 200. Je ne crois donc pas que les Scandinaves, venus plus tard, aient pu enseigner aux Anglais l'emploi de la rime. Ils le tenaient eux-mêmes de l'étranger. Dès le VIIIᵉ siècle, ils étaient en rapports constants et intimes avec les Scots. Ils les avaient rencontrés dans les îles situées au Nord et à l'Ouest de l'Écosse (1), et plus tard en Irlande (2), où ils fondèrent plusieurs petites colonies, entre autres celles de Dublin (3). Ils emmenaient souvent comme esclaves des Irlandais, qu'ils affranchissaient quelquefois par la suite. Souvent aussi ils choisissaient une épouse parmi les filles d'Érin, célèbres par leur beauté et par leur savoir. Bien des Norvégiens ont ainsi appris l'irlandais de leur mère, depuis les paysans jusqu'aux rois. Plusieurs Islandais portaient des surnoms ou même des noms gaëliques ; l'un des scaldes les plus illustres s'appelait Kormākr (4). C'est aux Irlandais que les Scandinaves ont emprunté l'institution des poètes de cour (en irlandais *filid*, en vieux norrois *hirđskāld*), la forme des sagas, récits en prose mêlée de vers, et l'usage des poèmes panégyriques ou *drāpur*. Le mètre ordinaire de ces derniers, le *drōttkvætt*, qui est aussi par excellence le mètre de la poésie scaldique, est une strophe de quatre grands vers normaux (v. § 160) augmentés à chaque hémistiche d'un dissyllabe à pénultième longue et accentuée — ce qui fait en principe six syllabes par hémistiche (5) — et ornés de rimes intérieures, consonance dans le premier hémistiche et rime complète dans le second (ces rimes ne portent que sur la syllabe forte ou mi-forte). Voici une demi-strophe :

Hrjō*đr* lēt Hæstrar tī*đ*ar H*arđ*rāđr skipa b*arđ*om
Bārofā*k*s ens Blei*k*a Barn*ung*r ā log pr*ung*et (6).
Þorbjorn Hornklofi (IXᵉ siècle). *Glymdrapa.*

Ce mètre compliqué s'est formé, en se différenciant et en se régularisant peu à peu, sur le modèle d'une strophe très employée dans la poésie irlandaise, la *rinnard* (7). « Comment reconnaître la rinnard ? Ce n'est pas difficile : six syllabes dans chaque quart [de strophe] (8), et douze dans la

nismol, 6), assis sur le trône appelé *Hliþskjolf*, embrasse du regard le monde entier (*þ*ā *ser hann of allan heim*, *Snorra Edda*, *Gylfag.*, ch. XVII) ?

(1) Dès 620 il y avait des Scandinaves établis dans les Shetland.

(2) Ils y apparaissent dès 617 ; en 843 ils sont établis près du Lough Ree.

(3) Environ 852-1014. — Sur ces rapports entre Scandinaves et Celtes, v. Sophus Bugge, *Bidrag til den ældste Skaldedigtnings Historie*, Kristiania, 1896 ; Alexander Bugge, *Vikingerne*, Copenhague, 1904, etc. (Cp. Duvau, *Journal des Savants*, nov. 1899, et *Revue Celtique*, XVII) ; Henry Schück, *Studier i nordisk litteratur-och religions historia*. M. Sophus Bugge va parfois trop loin dans ses conclusions.

(4) Son grand-père Cormac (Kormākr vikverskr) était Irlandais, au moins par sa mère (v. *Kormāks saga*, Reykjavik, 1893, p. VIII et 1).

(5) Hverju vīsuorđi fylgja VI samstofur (Commentaire du *Hāttatal*, 2).

(6) « Le hardi destructeur du blanc coursier des flots, tout jeune encore, en temps propice, a poussé en mer les proues des vaisseaux. » Allitération (*kveđandi*) : 1, *h* ; 2, *b*. Consonance (*skothending*) : 1 a, *đ* ; 2 a, *k*. Rime intérieure (*ađalhending*) : 1 b, *arđ* ; 2 b, *ung*. Imitation française d'un grand vers : Feux de lar*ges* For*ges*, F*ours* ardents l'ent*oure*nt.

(7) Ein sehr gebräuchliches Metrum (Thurneysen, *Irische Texte*, III, p. 142).

(8) Cp. le vieux norrois (vīsu)fjōrđungr.

demi-strophe (1), mais vingt-quatre dans la strophe entière (2). Les vers se terminent par un dissyllabe (3). C'est une rinnard à trois assonances que celle-ci (4) :

Fland tendalach Temrach
tendri Fotla feraind
otha anall domūinim
isī achland dogegainn (5).
Maelmaire de Fathain (ixe siècle) ».

Outre l'allitération, cet exemple le montre, la rinnard contenait des assonances, des consonances et des rimes intérieures ou finales, tantôt obligatoires, comme dans la grande rinnard, tantôt facultatives, comme dans la petite rinnard (6). On peut ajouter que par l'obscurité du style — due en grande partie à la construction, aux épithètes et aux périphrases (7) — il y a encore ressemblance entre la rinnard et le drōttkvætt.

La rime finale n'apparaît qu'assez tard dans la poésie scandinave, à en juger du moins d'après ce qui nous en reste. Le premier et le plus illustre exemple est cette *Hǫfuðlausn* qu'Egill Skallagrīmsson composa en une nuit, à York (936), pour « racheter sa tête » (8). En voici quatre petits vers :

Flugo hjaldrtranar
ā hræs lanar,
vǫrot blōþs vanar
benmǭs granar, (9).

(1) Cp. (vīsu)helmingr.

(2) La petite rinnard contient 4 vers ; la grande, 4, 6, 8 ou 10.

(3) Plus exactement, comme dans le *drōttkvætt*, par un mot accentué sur la pénultième ou par un mot d'une syllabe et un enclitique ; mais le dissyllabe est la règle dans les deux vers.

(4) Caidhe em aichne rinnairde… Rinnard im*moro* tri nard inso (préface A du *Calendrier d'Oengus* (v. *Transactions of the Royal Irish Academy, Irish Manuscript Series,* Part I, Dublin, 1880, p. II). M. Wh. Stokes traduit *tri n-ard* par « à trois assonances ». Rinnard signifierait une strophe où certaines fins de vers (*rinni*) formeraient assonance (*ard*). V. *Revue Celtique*, V, p. 274, et cp. *Irische Texte*, III, p. 137. D'après Bunting (*The Ancient Music of Ireland*, Dublin, 1840, p. 35), les Gallois appelaient ainsi l'une des 24 mesures de leur musique. Comme ils avaient emprunté ce nom aux Irlandais, il en résulte que la rinnard se chantait. L'imitation scandinave, le *drōttkvætt*, s'est-elle aussi chantée ? l'expression *kveða vīsu* ne s'y oppose pas (v. p. 164, note 7).

(5) « Fland le fougueux, de Tara, farouche roi du pays d'Irlande, aussi loin (*ou* d'aussi loin) que j'y pense, c'est son clan que je choisirais. » — Je laisse au lecteur le soin d'étudier les allitérations, assonances, consonances et rimes de ces vers.

(6) Contrairement à l'usage scandinave, la rime intérieure relie les deux petits vers, et l'allitération n'a le plus souvent lieu que dans le même : Techt ingen Cāid Cairpre — i ndail Foirbe Fire, « le départ des chastes filles de Cairpre pour l'assemblée de la terre de vérité » (*Martyrologe de Gorman*, 17 janvier). — Sur la rinnard, v. O'Donovan, *Grammar of the Irish Language*, p. 424 ; *Revue Celtique*, V, 252, et VII, 870 ; Whitley Stokes, *The Martyrology of Gorman*, Londres, 1895, p. XXX et suiv. — La ressemblance du drōttkvætt avec la rinnard a été signalée dès 1878 par Edzardi dans les *Beiträge* de Paul et Braune, V, p. 583 et suiv.

(7) Sur les *kenningar* irlandaises, v. *Revue Celtique*, XIII, p. 220, etc.

(8) V. *Egilssaga Skallagrīmssonar*, éd. Finnur Jónsson. Halle, 1894, p. 193 et suiv.

(9) « Les grues du combat (= les corbeaux) ont volé aux rangées de cadavres amoncelés : il n'a pas manqué de sang, le bec de la mouette des blessures (= du corbeau) ». V. *ib.*, p. 299.

Egill avait déjà été une fois en Angleterre avec son frère ; il avait combattu sous les ordres d'Ædelstān et chanté à sa cour. Il n'est pas le seul scalde islandais qui, pour gagner gloire et fortune, soit allé en Angleterre guerroyer et faire des tournées poétiques (1). On sait d'ailleurs que les Danois, mêlés de Norvégiens et de Suédois, après avoir parcouru la Grande-Bretagne par bandes armées à partir de 787, s'établirent peu à peu en grand nombre du Wash jusqu'en Écosse (*Danelaw*) et possédèrent même pendant longtemps toute l'Angleterre (1016-1042). Aussi a-t-on pu croire que l'exemple des scaldes scandinaves avait suggéré aux poètes anglo-saxons l'idée d'employer dans leurs vers la rime léonine ou finale. Il y a une difficulté : *Elene* (viiie siècle) et le *Poème Rimé* (commencement du xe) sont antérieurs à la *Hofuđlausn* (936). Il est plus naturel de supposer que les scaldes, s'ils n'avaient pas déjà emprunté cette rime aux Irlandais, ont appris en Angleterre à s'en servir. Je ne songe pas seulement à l'influence de la poésie anglaise, mais encore et surtout à celle des hymnes latines. Suivant la coutume des Scandinaves qui commerçaient en Angleterre ou s'y engageaient comme soldats, Egill et son frère avaient consenti, sur la demande d'Ædelstan, à recevoir la *prima signatio* ou *signaculum crucis* (2). Ils pouvaient ainsi assister à une partie de la messe (*primsigndra messa*) et à tous les autres offices religieux ; on peut être sûr que, pour complaire à Ædelstān, ils se gardaient bien d'y manquer. Egill, aussi bien que d'autres scaldes, entendit souvent chanter les hymnes latines : les rimes léonines et finales n'ont pas laissé de le frapper, d'autant que seules elles pouvaient l'intéresser dans cette langue incompréhensible pour lui, et c'est ainsi probablement qu'il apprit à s'en servir dans ses propres vers (3).

3° Conclusion.

§ 201. L'homophonie est si naturelle, si commune, que les Indo-Européens l'employaient sans aucun doute avant de se séparer, aussi bien que les autres peuples, dans leurs locutions toutes faites, dictons et préceptes de n'importe quelle espèce. Des mots tels que *[*pə'te:r*] « père » et *[*ma:'te:r*] « mère » ou bien *[*'pre(:)iontes*] « amis » et *[*'pe:iontes*] « ennemis » se rattachaient doublement l'un à l'autre dans l'esprit, et par l'analogie ou l'opposition du sens, et par la ressemblance du son (4). Par suite de sa

(1) En 1001 et 1004, p. ex., nous voyons Gunnlaugr Langue-de-Vipère à la cour d'Ædelred (v. *Gunnlaugssaga Ormstungu*, édit. Mogk, Halle, 1885, p. XIX). La différence entre l'anglo-saxon et le v. norrois était assez faible pour permettre aux Anglais et aux Scandinaves de se comprendre : Ein var tunga i Engladi ok Noregi, aþr Vilhjālmr bastarþr vann England (*ib.*, ch. vi, p. 11).

(2) Cet acte, préliminaire au baptême, transformait en catéchumènes les Scandinaves, qui n'en continuaient pas moins à croire ce que bon leur semblait : en hǫfdu þat at ātrunadi, er þeim var skapfeldast (*Egilssaga*, p. 145).

(3) Je n'ai pas à m'occuper ici de ce qui se passa chez les Scandinaves après leur conversion au christianisme. V. *Add.*

(4) Sur la valeur de ces « restitutions » et de la transcription, v. p. 158, note 3. *[*pə'te:(r)qe*

valeur émotionnelle, dont on trouve là une nouvelle preuve, l'homophonie fleurit dans les charmes, les incantations, les prières (1). Comme la poésie traditionnelle a sans doute commencé en tout pays par être religieuse (2), on comprend que de ces formules l'homophonie ait passé dans la versification de plusieurs dialectes indo-européens, tantôt sous forme d'allitération, comme chez les Italiotes et les Germains, tantôt sous forme d'assonance et de consonance, quelquefois réunies en rime complète, comme chez les Celtes. Peu à peu, l'allitération a presque disparu de la poésie latine, nous avons vu pour quelles raisons. Chez les Germains, au contraire, elle se consolida et s'imposa définitivement comme facteur essentiel du mètre. L'exemple des Scandinaves contribua peut-être à l'établir régulièrement chez les Celtes (3), qui leurs enseignèrent en revanche à se servir régulièrement de l'assonance et de la consonance, peut-être aussi, au moins en partie, de la rime finale. Est-ce des Celtes également, à travers la poésie latine des Gaulois romanisés, qu'elle a passé dans les hymnes de l'église romaine ? Zeuss le prétend. S'il avait raison, comme c'est à ces hymnes que l'ont empruntée les peuples romans, les Anglo-Saxons, les Allemands et les Scandinaves (4), la poésie de l'Europe moderne la devrait en fin de compte aux Celtes. L'hypothèse peut sembler assez plausible ; mais les preuves qu'on en donne, nous l'avons vu, sont au moins douteuses (5). Elle est d'ailleurs inutile : la rime s'est développée sans doute spontanément dans la poésie populaire des Latins. Elle a passé de là dans

ma:'te:(r)qe] > sanscrit *pi'tā ca mā'tā ca*, grec πατήρ τε μήτηρ τε latin *paterque materque*, gotique *fadaruh *mōdaruh*. C'est de *[*'pre(:)ìontes ìoqe 'pe:ìontes*] ou de *[*pri'ìa:(ìo)ntes ìo(qe) pi'ìe:ntes*] que pouvait venir en vieux norrois *frǣndr* (v. Sievers, *Beiträge*, XVIII, p. 410) **iā fīandr*, en gotique *frijōnds jah fijands*, en vieil anglais *frīend ge fīend* ou *frēond ge fēond*, etc. (v. § 193) ; cp. skr *'prīyatē* « il aime », *priyā'yatē* « il s'affectionne » *'prēyas* « plus cher », v. isl. *Frigg* < *[*preĭia:*], etc., et skr. *'pīyati* « il raille, il blâme », got. *faia* < *[*'pe:ìo:*] « je veux du mal à, je blâme », lat. *pēior* (d'après Hirt, *Ablaut* ; *pēior*, d'après Walde, *Etym. Lat. Wb.*, viendrait de *[*pedĭo:s*]).

(1) V. § 187 et 193.

(2) Je veux dire que la poésie religieuse a dû se transmettre de génération en génération bien avant toute autre.

(3) J'ose à peine émettre cette opinion. Voici mes raisons : 1° l'allitération n'existe pas chez les Bretons d'Armorique et de Cornwall, même dans les vers les plus anciens ; 2° bien qu'elle abonde dans les charmes irlandais en prose rythmée que contient un manuscrit du VIIIe ou du IXe siècle (St Gall, n° 1395), elle n'est pas encore régulière dans les vers irlandais les plus vieux (v. poèmes 3 et 4 du manuscrit de Saint-Paul en Carinthie, dans le *Thesaurus Palaeohibernicus* de MM. Whitley Stokes et J. Strachan, Cambridge, 1903, p. 294). De même que chez les Romains, l'allitération a pu être amenée comme simple élégance par l'accentuation initiale, et elle aurait pu disparaître avec elle si l'influence des Scandinaves n'avait contribué à la maintenir et peut-être même à la régulariser.

(4) Il ne saurait y avoir de doute pour les *rīmur* (v. Sievers, *Altgerm. Metr.*, § 33, 4, et 72 et suiv.), qui au XIVe siècle remplacent les mètres des scaldes. De même que la strophe des *folkeviser*, elles avaient probablement pris leur modèle direct dans la poésie allemande et la poésie anglaise : le septénaire à terminaison tintante ou tronquée. V. *Add.*

(5) Ce n'est pas pour la raison qu'invoque M. Kluge : Und dann warum sollten germanische Stämme nicht auch selbständig zu einer poetischen technik gekommen sein, zu welcher der gewiss nicht höher veranlagte Stamm der Kelten gelangte ? (P. B.'s *Beiträge*, IX, p. 440). On irait loin avec de pareils raisonnements.

les hymnes latines de l'église romaine. Celles-ci en ont fourni le modèle aux peuples germaniques.

§ 202. Quoi qu'il en soit, les Anglais étaient préparés à l'emploi de la rime léonine ou finale quand ils l'adoptèrent définitivement à l'imitation de la poésie française. Ils ne renoncèrent pas tout de suite à l'allitération : longtemps encore, jusqu'au XVI[e] siècle, elle apparaît dans certains de leurs poèmes, tantôt seule, tantôt à côté de la rime finale, comme élément régulier de la versification (1). Mais elle devint peu à peu une simple élégance, recherchée au XVI[e] siècle par Spenser, quelquefois même par Shakespeare, comme de nos jours par Swinburne et tant d'autres. La rime finale est devenue la règle, à partir de Chaucer, et elle l'est restée jusqu'au jour où l'imitation de l'*endecasillabo sciolto* italien (Surrey, XVI[e] siècle) a introduit le *blank verse* comme vers normal de l'épopée et du drame. Elle n'a jamais cessé de régner dans la poésie lyrique.

B. — LE RYTHME DE LA RIME.

§ 203. De même que le retour de certaines notes dans une mélodie — tonique, dominante, médiante — l'homophonie constitue un rythme. Incomplexe dans l'allitération et l'assonance, ce rythme est souvent complexe et même très riche dans la rime complète. Uni et invariable, il est fortement marqué, trop peut-être pour nos oreilles plus délicates que celles de nos ancêtres, dans les laisses de nos chansons de geste et les romances espagnoles, où la même assonance revient à intervalles égaux, à la fin de tous les vers. Il est composé dans les rimes croisées — entrelacées ou embrassées — et davantage encore dans les strophes à plusieurs rimes, dans les chansons à refrain, dans les poèmes à forme fixe.

Sauf dans quelques-uns de ces poèmes, où d'ailleurs ses combinaisons très composées lui donnent une variété prévue, il est, à présent, toujours varié. Sans cesse renouvelé sous une forme différente, il se continue avec plus ou moins de complexité et de régularité, suivant que les rimes sont suivies, croisées ou libres. Tel un collier de perles de couleur différente, où pourtant deux par deux, trois par trois, soit de suite, soit avec entrecroisement, soit sans ordre fixe, les perles présentent une même couleur. En pareil cas, pour que le rythme ne soit pas gâté, il faut que chaque duo,

(1) L'exemple le plus fameux est celui de Langland dans sa *Vision of Piers Plowman* (1362) :

> I was *w*eori of *w*andringe, and *w*ent me to reste
> undur a *b*rod *b*anke bi a *b*ourne syde.
>
> II, 13-6.

Ces vers diffèrent bien peu des anciens vers allitérés : l'anacruse et les éléments faibles intérieurs sont souvent plus longs, voilà surtout la différence.

Les poésies lyriques du Ms. Harl. 2253 présentent l'allitération à côté de la rime :

> Ichot a burde in a bour ase beryl so bryht,
> ase saphyr in seluer semly on syht,
>
> Thomas Wright, *Specimens of Lyric Poetry*, Londres, 1842, p. 25.

chaque trio de perles ou de rimes diffère des autres par la couleur ou le son. Autrement, l'œil ou l'oreille sont péniblement affectés, soit de constater sur-le-champ cette brusque interruption dans la variété du rythme — variété à laquelle ils s'étaient habitués, sur laquelle ils comptaient — soit de se trouver ensuite déçus dans l'attente d'un rythme plus complexe, que peut éveiller cette répétition imprévue (1). Cette faute est pourtant moins sensible dans le temps que dans l'espace, dans les rimes que dans le collier, parce qu'on oublie assez vite les impressions auditives, surtout quand on n'en a eu que très obscurément conscience. Il est vrai que si la répétition se produit à peu d'intervalle, elle attire forcément l'attention de l'ouïe sur chacune des deux impressions en les renforçant l'une par l'autre : aussi ne peut-elle guère laisser de se faire sentir, et sentir en général consciemment. Les traités de versification ont donc raison quand ils conseillent de l'éviter en principe.

Dans les rimes à combinaisons fixes mais variées et surtout dans les rimes mêlées, sans ordre fixe, le rythme est irrégulier et à peine esquissé. Cette fantaisie et ce vague du rythme ont un charme particulier. Dans les homophonies facultatives ou arbitraires, telles que l'allitération de la poésie anglaise moderne, le rythme commence à peine, pour cesser immédiatement.

Quant au rythme des homophonies régulières, nous le sentons et l'apprécions comme les autres, consciemment ou inconsciemment, mais avec moins de vivacité que le rythme par excellence, le rythme proprement dit, c'est-à-dire le rythme intensif. Nous y sommes d'ailleurs plus ou moins sensibles suivant notre hérédité et notre éducation nationales.

C. — LE ROLE DE L'HOMOPHONIE.

§ 204. Si l'homophonie a une grande importance, c'est bien plutôt par son utilité et par ses qualités intrinsèques que par son rythme. L'homophonie sert à mettre en relief le rythme proprement dit, le rythme intensif, dont elle souligne les temps marqués principaux, dont elle aide à signaler la division en vers, en strophes, en poèmes. Mais la réciproque est vraie. L'homophonie a par elle-même sa beauté propre, son efficacité particulière : si on la met aux temps marqués, d'ordinaire aux principaux, c'est aussi pour que le rythme intensif, à son tour, en fasse ressortir le charme, en renforce l'influence. Certains critiques, d'intelligence abstraite ou de sensibilité obtuse, ne paraissent pas éprouver ni même soupçonner la vertu inhérente à ces « ornements du vers ». Ils n'y voient que puérils colifichets, que barbare clinquant. Ce sont bien des bijoux, plus ou moins riches, plus ou moins habilement choisis, plus ou moins artistement disposés — mais entre des mains guidées par l'inspiration, ces bijoux deviennent des talismans.

(1) Si l'on a par exemple *aabbccaa*, on peut s'attendre à un recommencement de la série *aabbcc* ou tout au moins à *ddeeaa ffggaa*, etc. Vienne alors *ddeeffgg*, on éprouve un désappointement.

§ 205. Ils agissent sur notre sensibilité et notre imagination. Sous leur enchantement, de vagues émotions frémissent dans notre âme et de tremblantes images y surgissent, comme avec un frisselis courent sur les flots des reflets de flamme et des ombres changeantes. Il va sans dire qu'ici, pas plus qu'à propos du rythme et de l'intonation, je ne vise l'harmonie imitative au sens brutal du mot : dans la musique suggestive du vers, dans le multiple concert de la poésie, elle ne tient qu'une partie extrêmement restreinte et plus ou moins grossièrement tapageuse — sans jamais réussir à imiter réellement son modèle. Je songe à des effets bien plus subtils, bien plus intimes, bien plus mystérieux.

Aussi bien que les différentes lignes et les différentes couleurs, les différents timbres du son, comme les différents mouvements du rythme et les différentes nuances de l'intonation, émeuvent différemment notre sensibilité, éveillent en nous des états d'âme différents (1). Dans leur passage hâtif, dans leur succession confuse, ils ne produisent chacun à part qu'une impression relativement faible, indécise, éphémère. Mais la répétition de la rime, soutenue par le temps marqué, appuyée par l'accent le plus énergique du vers, secondée par l'importance du mot choisi, renforce cette impression et l'enfonce plus avant dans la sensibilité. Ainsi, la rime donne pour ainsi dire au vers sa tonalité, comme à une mélodie le retour de la tonique, qui termine le morceau et laisse l'impression définitive. La rime donne au vers sa tonalité au point de vue du son ; elle doit aussi la lui donner au point de vue du sens. Par là s'explique, d'ailleurs, qu'on préconise les rimes rares et qu'on proscrive les rimes banales : la rareté et la banalité attirent presque également l'attention sur la rime, celle-là pour en augmenter l'effet, celle-ci pour l'amoindrir et le gâter, non seulement sous le rapport du sens, mais aussi du son. Le son et le sens se font mutuellement ressortir : le son, en se répétant, associe solidement les idées et les sentiments exprimés par les deux mots homophones ; le sens, par l'imprévu de cette association, ajoute un élément nouveau à la puissance du timbre. Par une action différente, ils concourent tous deux au prestige de la rime. Mais c'est par le pouvoir émotif du son qu'elle existe. Souvent, par suite de raisonnements superficiels, on l'a trouvée trop matérielle et trop enfantine, on lui a dénié valeur et beauté. Mais après l'avoir dédaignée et même abandonnée, plus d'un poète lui a fait amende honorable. Carducci a terminé ses *Odi Barbare*, d'où il l'avait bannie, par un fervent et brillant envoi *Alla Rima* : Ave, dit-il dans les deux dernières strophes,

Ave, o bella imperatrice,
o felice
del latin metro reina !
un ribelle ti saluta
combattuta,
e a te libero s'inchina.

(1) V. *Ire Partie*, § 31

Cura e onor de' padri miei,
tu mi sei
come lor sacra e diletta :
ave, o rima ! e dammi un fiore
per l'amore,
e per l'odio una saetta.

§ 206. Ce que je viens de dire de la rime s'applique aussi plus ou moins aux autres formes de l'homophonie. Dans la magie évocatrice des sons, l'allitération et l'assonance exercent une action différente, plus rude d'un côté, plus délicate de l'autre et plus secrète, mais également puissante. Il s'agit surtout ici de la poésie des langues germaniques. L'allitération y ressort aujourd'hui comme une parure un peu voyante. L'assonance y est à la fois plus rare et plus discrète. Comme on ne s'y attend pas, on en subit l'impression sans en avoir conscience. Les poètes eux-mêmes ne s'en servent guère que par instinct musical, sans trop s'en rendre compte. Elle n'en a pas moins son efficacité.

§ 207. Qu'elle procède par ressemblances ou par différences, l'harmonie des sons du langage joue un très grand rôle en poésie.

Si l'on compare un poème à un tableau, il me semble que le jeu des consonnes correspond à celui des lignes et des formes, le jeu des voyelles à celui des couleurs. Par la valeur propre (1) ou relative des tons, par leurs oppositions et leurs rappels, le coloris doit s'adapter aux effets particuliers et concourir à l'effet de l'ensemble. Il en est de même des détails du dessin. Dans cette peinture auditive, le rythme met le mouvement et la vie, l'intonation du lecteur répartit la lumière et l'ombre.

(1) Je ne dis pas absolue : au milieu d'autres couleurs, un ton ne peut plus avoir de valeur absolue, mais il conserve une valeur propre.

CHAPITRE VII

LA VALEUR DU VERS

§ 208. Au point de vue du rythme, la prose offre en apparence plus de ressources que le vers. Mais la variété même et l'irrégularité foncière de son rythme le rendent beaucoup moins sensible ; la puissance en est beaucoup moins grande (1). Le rythme du vers n'agit pas seulement, avec une force croissante, par la répétition d'unités semblables, pieds, vers et strophes ; mais dans cette uniformité essentielle les variations permises par le mètre frappent d'autant plus que celui-ci est plus familier. Elles sont innombrables.

Prenons comme exemple le vers héroïque anglais. Il a pour mètre :

f F f F f F f F f F.

Même chez les poètes les plus réguliers, chez ceux qui font alterner le plus rigoureusement une syllabe inaccentuée et une accentuée, il y a au moins des différences de timbre et de hauteur entre les diverses fortes et les diverses faibles. Nulle part, d'ailleurs, l'accentuation des fortes n'est identique, pas plus que celle des faibles. Leur quantité ou plutôt leur durée varie sans cesse entre certaines limites, le rythme se rapprochant plus ou moins, soit du genre binaire, soit du ternaire, soit du quinaire ; les ïambes décroissants (:_) se mêlent aux trochées (⏑́ ⏑). Les pieds ont parfois trois syllabes au lieu de deux, quand le poète ne compte pas une consonne syllabique pour une syllabe. Presque toujours on rencontre çà et là des variations combinées, au moins la suppression de l'anacruse avec addition d'une faible au premier pied (FffF...). Il y a aussi des pauses de valeur différente, des coupes de genre différent, qui n'ont pas de place fixe. La rime, avec tous ses degrés, l'allitération, l'assonance et la consonance, régulières ou occasionnelles, fournissent des moyens multiples de nuancer encore l'expression. Les poètes contemporains, plus qu'eux encore

(1) L'isochronisme des segments rythmiques est plus ou moins grossièrement approximatif, dans la plupart des cas, et la forme en est très variable.

Milton et surtout Shakespeare, enrichissent en outre leur vers de variations simples : fortes affaiblies (*Ff*), faibles renforcées (F*f*), pieds trissyllabiques (Fff) et même monosyllabiques (F), rejets, enjambements, coupes de toute sorte, leur vers se prête à des modifications infinies (1).

§ 209. Par le choix instinctif d'effets particuliers, tout vrai poète a son rythme personnel. Il ne saurait en être autrement : chacun de nous a dans le langage ordinaire un rythme spécial, qui est caractérisé par la durée habituelle de l'intervalle rythmique, par le degré de la tendance à l'isochronisme, par l'énergie de l'accentuation, par le rapport de durée entre syllabes, par l'organisation des segments rythmiques en groupes plus ou moins nettement définis, par la forme et la place des pauses accentuelles, temporelles et mélodiques, par les silences. Le rythme est plus marqué en poésie qu'en prose. Chez le poète, le sens du rythme est plus développé que chez les autres hommes ; sa vie affective est plus riche, sa sensibilité est à la fois plus puissante et plus impressionnable, en même temps que plus personnelle ; il vibre tout entier à tels « frissons nouveaux » de la vie, qui glissent inaperçus ou à peu près sur les âmes différentes de la sienne. Ce rythme de ses sentiments et de ses pensées s'empreint spontanément dans ses vers, avec d'autant plus de netteté qu'il est plus intense, avec d'autant plus de puissance aussi sur les lecteurs, auxquels il s'impose en raison même de sa force et de sa personnalité. Il est si bien empreint dans ses vers qu'il apparaît toujours à travers les transformations diverses que, sous l'influence de leur propre rythme, lui font subir les divers lecteurs ou déclamateurs. Il apparaîtrait bien davantage encore si le diseur était dressé par le poète lui-même, comme la Champmeslé par Racine (2). Sans doute, le rythme personnel de l'auteur moule aussi sa prose, chez Victor Hugo comme chez Lamartine, chez Taine comme chez Renan, chez Flaubert comme chez les Goncourt, chez Bossuet comme chez Pascal, chez Rabelais comme chez Montaigne — chez Kipling comme chez Meredith, chez Thackeray comme chez Dickens. Mais comme il s'applique à une matière molle et informe, il ressort moins que lorsqu'il modèle au gré des émotions un mètre précis, surtout un mètre connu ; les effets, encore une fois, en sont beaucoup moins sensibles et beaucoup moins puissants. Certes, le rythme de la prose n'est pas le même chez Hugo que chez Lamartine, seulement la différence frappe plutôt notre intelligence que notre sensibilité, parce que notre sensibilité n'est pas maîtrisée par ce rythme, malgré tout lâche et flottant. Elle est, au contraire, empoignée par le rythme régulier de leur vers et par la cadence régulière du mètre, elle en

(1) Les variations ne sont pourtant ni assez considérables ni assez nombreuses pour faire oublier le rythme fondamental. Le vers ne se transforme jamais vraiment en prose, ou plutôt le rythme poétique en rythme prosaïque.

(2) V. *Ire Partie*, p. 111, note 5. — Chaque poète a également sa mélodie propre : les vers de Racine ne *chantent* pas comme ceux de Corneille, ni ceux de Shelley comme ceux de Keats ; ils ne se lisent ni sur le même *ton*, ni avec les mêmes intervalles, ni avec les mêmes cadences. M. Sievers va jusqu'à prétendre que la critique des textes peut se fonder sur ces différences (*Uber Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung*, Leipzig, 1901, p. 33 et suiv.).

ressent les moindres variations avec une extraordinaire vivacité (1). On peut en donner une preuve : si les vers étrangers n'agissent pas sur nous avec autant de puissance que les vers de notre langue, c'est que le mètre ne nous en est pas familier et qu'ainsi le rythme reste pour nous à peu près aussi vague que celui de la prose, à moins qu'il ne nous agace par son insistance, incompréhensible pour nous.

§ 210. On se dit parfois en notre âge que le temps de la poésie est passé ; on tourne en dérision ce puéril attirail de rythmes, de rimes, de cadences, de mesures, et le reste. C'est que par un faux raisonnement on en méconnaît la valeur réelle et le rôle véritable. Certes, il n'est plus besoin de mettre en vers ce qui relève purement ou surtout de l'intelligence. Tout ce qui peut s'exprimer par le sens des mots n'a que faire de ce factice et inutile ornement. Les Travaux et les Jours, les Géorgiques, la philosophie, l'histoire, le drame moderne non seulement peuvent en général s'en passer, ils y gagnent presque toujours. Mais quand on veut traduire et éveiller directement une sensation, un état d'âme, des émotions profondes et cachées, parfois même à peine conscientes d'elles-mêmes, les frémissements intimes et mystérieux de l'être physique et moral, on ne peut trouver d'interprète que dans la magie des sons. Évidemment, la poésie n'a pas à cet égard la richesse ni la force de la musique moderne. Mais elle offre pourtant un avantage : c'est que par le sens des mots elle précise le sentiment excité par leurs impressions sonores, elle lui permet de se fixer sur une image définie, de tendre vers un but déterminé (2). Et les sons familiers dont elle se sert pour en composer ses mélodies, sans jamais en défigurer le timbre naturel, ont aussi l'avantage de nous parler un langage connu : ils sont comme chargés de souvenirs émotionnels ; ils vivent de notre vie — toute notre vie passée s'y rattache, et notre vie à venir y est comme contenue ; ils sont mêlés à nous, et nous sommes mêlés à eux ; ils sont bien la chair de notre chair et le sang de notre sang (3).

C'est dans la poésie lyrique, naturellement, dans cette poésie par excellence, que la magie des rythmes et des sons exerce pleinement son mystérieux prestige.

§ 211. Encore faut-il ajouter : dans la poésie lyrique de notre langue maternelle ou d'une langue qui est devenue, elle aussi, la chair de notre chair et le sang de notre sang. La musique des langues étrangères peut nous séduire et nous charmer : elle conserve pourtant quelque chose d'étranger ; elle ne parle pas à notre cœur ni à notre imagination par toutes les nuances du rythme, du timbre et de l'intonation. Nous pouvons l'analyser,

(1) Ces remarques s'appliquent aussi au *blank verse*, malgré sa ressemblance avec la prose rythmée : si vague qu'en puisse devenir le mètre, comme dans les derniers drames de Shakespeare, il n'en reste pas moins par sa familiarité le fond sur lequel le poète brode ses variations, le cadre au moins subjectif dans lequel se déroule pour nous, en le débordant plus ou moins, la peinture auditive de chaque vers.

(2) « Il manque à la musique, privée du secours de la poésie, le moyen de désigner clairement l'objet du sentiment » (Helmholtz, *l. c.*, p. 330, cp. p. 331).

(3) V. *Ire Partie*, § 155.

la noter : cet exercice nous aidera sans doute à nous y habituer plus vite, mais par lui-même ce n'est qu'un exercice de l'intelligence. Aussi tous les schémas de longues et de brèves qu'on étalera sous nos yeux pour nous montrer la beauté d'un vers, dans une langue encore non assimilée, ne peuvent-ils que nous en faire saisir abstraitement les causes sans nous la faire sentir le moins du monde. Leur rôle doit être simplement de nous guider d'abord dans la lecture des vers ; c'est là seulement que peut tendre, en dehors de sa valeur scientifique, cet essai sur les principes de la versification anglaise. L'action de la musique du vers ne peut se produire que directement sur une sensibilité préparée par une connaissance vivante de la langue et de la poésie. Si l'on veut s'en rendre compte, on n'a qu'à écouter ou à lire les appréciations qu'en général on porte à l'étranger sur notre poésie lyrique et chez nous sur la poésie lyrique des littératures étrangères. Aucune forme de la poésie nationale ne parle si clairement et si puissamment à un peuple que sa poésie lyrique — aucune n'a l'air plus difficile à sentir et à comprendre pour un étranger. Non seulement chaque langue a naturellement sa musique particulière ; mais l'emploi traditionnel qu'elle en fait dans la poésie, le rôle qu'elle attribue à l'accent, à la quantité, au timbre, aux pauses, au syllabisme, est encore plus spécial et plus caractéristique. C'est vrai avant tout, peut-être, du vers français, dont personne encore n'a vraiment analysé la musique, et à peine à un degré moindre de ce vers anglais si riche, si souple, si nuancé et pourtant si bien marqué à un coin distinctif.

§ 212. On pourra trouver que j'ai trop insisté sur l'action du rythme et surtout du timbre, que j'en ai trop matérialisé les influences impondérables et insaisissables. A l'audition d'un poème, qu'on l'entende dire, ou bien qu'on le lise soi-même tout haut ou tout bas, ces impressions se suivent rapidement et s'enchevêtrent à l'infini ; isolément, elles peuvent sembler bien ténues, bien légères, bien fugitives. Mais dans leur complexité ondoyante et chatoyante, pareilles aux vagues sous le souffle capricieux du vent et la lumière changeante et brisée du ciel, elles n'en représentent pas moins pour l'instant l'agitation superficielle de cette insondable mer de sentiments qu'est le cœur de l'homme, l'âme de l'homme. Sous la surface, au fond, suscités par le sens des mots, tantôt se soulèvent lourdement et s'épandent en ondulations massives, tantôt déferlent et tournoient les houles profondes et les profonds courants, chauds ou glacés, doux ou amers, des vastes pensées et des émotions puissantes. Mais entre mouvement profond et mouvement superficiel, il y a une réaction multiple et incessante. Ils se moulent l'un sur l'autre, ils se provoquent, ils se combinent, ils se confondent, ils s'unissent, ils n'en font réellement qu'un seul, immense et universel. Ainsi va cette mer intérieure, déchaînée par les incantations de la poésie, dans un flux et reflux perpétuels, battant sans trêve de ses flots inquiets les plages ensablées ou rocheuses, mornes ou fleuries du réel, roulant sans repos ses lames impatientes vers les célestes et inaccessibles horizons de l'idéal.

CONCLUSIONS

§ 213. Le rythme temporel consiste dans la division sensible du temps en intervalles égaux. Suivant la manière dont ces intervalles sont remplis ou simplement signalés, on a un rythme de durée, d'intensité, de hauteur ou de timbre. Le rythme par excellence, auquel on peut réserver le nom de rythme tout court, c'est le rythme intensif : il est déterminé par le retour du temps marqué à intervalles égaux. Nous le mettons subjectivement dans les séries de sons équidistants où il n'existe pas en réalité. On peut l'étudier dans la danse, dans le chant et dans la poésie. Comme les intervalles n'en restent presque jamais vides, il se combine presque toujours avec les autres rythmes, qui se subordonnent à lui. C'est par le pouls adaptable de l'attention que nous mesurons ces intervalles. Le rythme, surtout le rythme intensif, se rencontre partout dans la nature et dans les diverses manifestations de l'activité humaine. Dans ce dernier cas, il est rendu nécessaire par le principe du moindre effort et par les lois de notre organisme, il est recherché à cause de son excitation. C'est pour cette dernière raison, surtout, qu'il s'est imposé dans les arts. Il est très marqué dans le chant primitif : il y présente des formes précises, appelées mètres, qui diffèrent par le dessin du rythme, de la mélodie et des timbres, et qui sont délimitées par des pauses accentuelles, temporelles, mélodiques et homophoniques. C'est par l'accommodation différente de la langue parlée à ces mètres que sont nées les différentes versifications. Elles sont, à des degrés divers, ou syllabiques, ou quantitatives, ou accentuelles. Les vers les plus répandus se composent de quatre pieds chacun. Ils existaient aussi dans la poésie indo-européenne, réunis deux par deux en grands vers. Ce mètre s'est conservé chez les Grecs, chez les Latins, chez les Germains, etc., en subissant diverses transformations, amenées en partie par les modifications phonétiques de chaque langue ou par des influences étrangères. L'allitération, la consonance, l'assonance et la rime apparaissent chez tous les peuples dans les dictons, dans les charmes, dans les prières et souvent dans les lois. On les a introduites dans plusieurs versifications, tant à cause de leur valeur émotionnelle que pour faire ressortir les temps marqués principaux et indiquer les divisions rythmiques. Ainsi,

la rime s'est développée spontanément dans la poésie populaire des Latins. C'est de là, par l'intermédiaire des hymnes latines et surtout de la poésie française, qu'elle a passé dans la versification anglaise. Le vers, qui doit avant tout sa puissance au rythme intensif, l'emporte de beaucoup sur la prose dans l'expression de nos sentiments.

Il n'y a sans doute presque rien de nouveau dans ces conclusions générales. Mais dans l'exposé des faits et des considérations qui lui servent de base, ma *Théorie générale du Rythme* a établi quelques principes importants, fait la lumière sur des points obscurs et appris peut-être au lecteur un certain nombre de détails, généralement ignorés. Elle aidera, d'autre part, à comprendre le mécanisme de la versification anglaise, dans ses causes comme dans ses effets, aussi bien que les expériences entreprises pour l'analyser par une observation objective.

FIN.

ADDITIONS

I

Première Partie (t. I).

1. — P. 22 et 23, § 36. — L'effet que produisent les sons sur notre sensibilité et notre imagination, par le timbre, la hauteur, l'intensité, la durée et le rythme, tient beaucoup moins à leur force qu'à la disposition d'esprit dans laquelle nous les entendons. « Il y a lieu, en effet, de distinguer entre la vivacité de la sensation et son intensité. Ce sont des grandeurs d'espèce différente, presque sans commune mesure... Dans le silence de la nuit, mon attention peut être fortement surexcitée par un bruit très léger : une souris qui grignote dans un coin, un chien qui hurle dans le lointain, le pas d'une araignée qui résonne comme un doigt mystérieux qui frapperait à la porte. Tel bruit presque imperceptible peut causer autant de terreur ou provoquer autant de curiosité qu'un coup de canon. La vivacité de l'impression, étant un état de conscience, dépend de toutes les modalités que peut subir cet état... » (E. Rœhrich, *L'Attention*, Paris, 1907, p. 21-22). Voilà pourquoi les sons de la voix humaine, dans la diction des vers par exemple, peuvent agir sur nous avec tant de puissance, même quand ils sont très faibles, comme dans l'expression de la terreur ou de l'extase.

2. — P. 78, note 3. — Sur l'allongement de la pénultième inaccentuée, en français, à la fin des tirades ou des phrases, v. Rousselot, *Les modifications phonétiques du Langage*, Paris, 1891, p. 108.

3. — P. 120, § 152. — Quand je parle de [*mẽmẽ*, *mɛmẽ*, *mɛmɛ*, *meme*], il s'agit d'une formation directe et indépendante, non d'un diminutif de *mère*. Comme diminutif de *père*, *pépé* « père, grand-père » existe un peu partout en France.

4. — P. 122, § 153. — Chez la plupart des hommes, surtout dans les villes, la représentation du phénomène ou de l'objet est supplantée et remplacée à toutes fins par la représentation du mot, qui est auditive, motrice et même tactile, souvent aussi visuelle et graphique, mais probablement surtout auditive. Quant aux idées abstraites, nous ne pouvons les concevoir séparément et les manier que par la représentation des mots correspondants. Nous pensons en mots. Pour apprendre à des Français le mot anglais *book*, vous le prononcez en leur montrant un livre : ils ne vous comprendront pas, ils ne sauront pas de quoi vous leur parlez, avant d'avoir entendu intérieurement, prononcé tout bas le mot français « livre ». Voilà

vingt ans que j'en fais l'expérience tous les jours en appliquant la méthode directe Si j'emploie cette méthode, soit dit en passant, ce n'est pas dans l'illusion que mes élèves rattachent immédiatement les mots étrangers aux phénomènes ou aux choses, sans passer par l'intermédiaire du français : c'est pour ne pas entretenir et développer encore chez eux ce besoin de traduire, pour les déshabituer peu à peu de la traduction instinctive, pour les amener par degrés à penser en mots anglais comme ils pensent en mots français.

5. — P. 128, note 2. — A « différence d'accentuation » ajoutez : intensive et mélodique. Sur cette action de l'accent intensif et de l'intonation, v., par exemple, Axel Kock, *Die alt- und neuschwedische Accentuierung*, Strasbourg, 1901, en particulier *III. Abschnitt.*

6. — P. 130, note 1. — En chinois, la répétition est d'un usage très fréquent pour renforcer l'expression, et l'on s'en sert aussi pour indiquer la pluralité.

7. — P. 135, § 163, et p. 154, § 186, fin. — « En réalité, les groupes dits croissants présentent aussi un caractère croissant-décroissant ; en effet, dans la syllabe accentuée par laquelle ils se terminent, l'accentuation va en décroissant du commencement à la fin » (Paul Verrier, *Revue de l'enseignement des langues vivantes*, XX, 1903-4, p. 244, note 3). C'est beaucoup moins sensible en français (parisien), où les voyelles finales sont brèves.

8. — P. 180, note 4. — Dans ses *Beiträge zur Eddaforschung* (Dortmund, 1908, p. 1 et suiv.), M. G. Neckel démontre que la poésie norroise a bien pour unité principale le grand vers.

Deuxième Partie (t. II).

9. — P. 13, note 3. — Traduction du texte norvégien : « On ne peut nier que l'élément musical y joue un très grand rôle, précisément par suite de la prédominance de l'accent oratoire. Cela n'empêche pas qu'en certains parlers provinciaux l'intonation ne puisse être encore plus chantante et surtout traînante. L'harmonie et la mesure si remarquables de la langue française atteignent leur apogée dans la prononciation parisienne et [y] échappent à tout excès de ce genre. » — C'est sur le conseil de M. Vendryes que je donne cette traduction et les autres. Je profite de l'occasion pour remercier le savant linguiste d'avoir bien voulu me donner plusieurs indications en particulier sur l'irlandais.

10. — P. 42, § 35 (cp. notes 2 et 3), et p. 82. — La note 2 de la page 41 explique très bien comment l'affaiblissement ou le renforcement des pulsations cardiaques entraîne leur accélération ou leur ralentissement. On peut ajouter que dans les émotions modérées le « travail » du cœur ne se modifie pas, ce qui maintient l'équilibre de son fonctionnement : en effet, si nous représentons la force normale des pulsations par f et leur vitesse normale par v, nous avons $xf\frac{v}{x}$ et $xv\frac{f}{x} = fv$.

11. — P. 82, note 2. — « Mais comme l'effroi le plus blême et la colère la plus blême ont même aspect... ».

12. — P. 84, § 87. — V. 1.

13. — P. 88, § 91, et p. 90, § 94. — Comme forme artistique, il ne faut pas l'oublier, la poésie a précédé la prose.

14. — P. 99, note 2. — Cp. : « Comme partout dans la nature la voix appelle la voix, comme tout ce qui respire à la lumière du jour aime les chants alternés, les pingouins répondirent au vieillard par les sons de leur gosier » (Anatole France, *L'Ile des Pingouins*, 43e éd., Paris, 1908, p. 23).

15. — P. 151, note 1. — Je conserve, pour plus de commodité, le nom traditionnel de septénaire. En réalité, le septénaire n'est autre chose qu'un octonaire à terminaison tintante ou tronquée. Il y a donc lieu de distinguer entre septénaires tintants et septénaires tronqués.

16. — P. 153, § 157. — V. Vopiscus, *Aurelianus*, c. 6 : « Adeo ut etiam ballistia pueri et saltatiunculas *in* Aurelianum tales *componerent*, quibus diebus festis militariter saltitarent : mille, mille, etc. » (*Scriptores Historiae Augustae*, éd. Peter, Leipzig, 1884, p. 152). — C'est probablement aux soldats d'Aurélien que les enfants avaient emprunté cette chanson à danser (*ballistia*), cette ronde au rythme évidemment dipodique (FtFt) et aussi chantant que dansant. Nous avons là un quatrain, comme dans la plupart des danses chantées primitives (v. § 106) — un quatrain de grands vers, il est vrai. Le dernier doit au sens d'avoir été conservé intact, et il nous renseigne exactement sur le mètre. Pour les deux premiers je suis la correction qu'une troisième main (P³) a insérée dans le manuscrit de Heidelbeg (P) d'après un manuscrit de la famille Σ, et par là même le texte que donne l'édition *princeps* (Milan, 1475) d'après le manuscrit du Vatican et sans doute un autre manuscrit, disparu aujourd'hui (v. Peter, *l. c.* p. 152, et cp. p. VIII, p. XVIII et suiv.). Le troisème vers ne nous est parvenu que sous une forme corrompue : Mille uiuat qui mille occidit (Peter, *l. c.*). Il en est de même de l'autre chanson composée sur Aurélien : Mille Francos, mille Sarmatas semel occidimus ; mille, mille, mille, mille, mille Persas quaerimus (Peter, *l. c.*, p. 153). Comme on le voit par le second vers, le mètre est le même que celui du quatrain précédent. Voici comment on a restitué ce distique (Oberdick, d'après Peter, *l. c.*, p. 153) :

Mille Francos, mille simul Sarmatas occidimus,
mille, mille, mille, mille, mille Persas quaerimus.

Le quatrain de la ronde se divise naturellement en deux distiques du même genre, qui étaient peut-être chantés par deux groupes de danseurs (cp. p. 99, note 2).

Les vers bien connus que chantaient les soldats de César, pendant son triomphe, présentent déjà un rythme accentuel en même temps que régulièrement quantitatif :

Caesar Gallias subegit, Nicomedes Caesarem ;
ecce Caesar nunc triumphat, qui subegit Gallias,
Nicomedes non triumphat, qui subegit Caesarem.
Suétone, *Caesar*, c. 49.

Est-ce là un pur hasard ? ou bien l'accent avait-il déjà commencé à remplacer le *ton* dans la prononciation populaire ? Ces vers seraient alors notre premier exemple de versification latine accentuelle.

17. — P. 154, note 4. — M. Wilhelm Meyer voit aussi dans la versification syllabique et mi-accentuelle des hymnes byzantines et latines une imitation des hymnes syriaques (V. *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, Berlin, 1905). Comment peut-on admettre une influence de saint Ephrem (fin du IVᵉ siècle) sur les changements graduels de la versification grecque chez Babrius (IIᵉ ou IIIᵉ s.), Nonnus (IVᵉ s.), Apollinaire d'Alexandrie (IVᵉ s.), Colluthus (Vᵉ s.), etc. etc. ? Ou bien sur la versification des soldats d'Aurélien et des petits Romains du IIIᵉ siècle ? Pour les hymnes latines, nous avons le témoignage précis de Bède, témoignage qui s'appuie évidemment sur des autorités, plus ou moins anciennes, comme toute

la métrique du vénérable moine : elles reproduisent sous une forme mi-accentuelle le rythme de vieux mètres quantitatifs. Quand saint Ambroise introduisit en 386 le chant des hymnes et des psaumes pendant les assemblées nocturnes de ses ouailles dans l'église de Milan, c'était bien « secundum morem orientalium partium » (saint Augustin, *Confess.*, IX, 7) ; mais il ne s'agit là que de la coutume de chanter pendant ces veilles, non de la versification ni même des mélodies, comme le veut M. Meyer (*l. c.*, II, p. 119). Quant à la rime, elle n'apparait que très tard dans la poésie syriaque, beaucoup plus tard que chez les Grecs et les Latins ; elle ne s'y emploie régulièrement qu'après l'an 1000, sous l'influence de la poésie arabe (*ib.*, II, p. 104). Les faits s'opposent donc à la théorie de M. Meyer. Même *a priori*, il serait impossible d'admettre avec lui que les hymnographes grecs et latins aient emprunté, d'une part, le syllabisme à saint Ephrem, d'autre part, les cadences accentuelles (!) et la rime à la prose oratoire de leurs pays.

18. — P. 163, note 3. — La différence des *modes* pouvait aussi en être cause. Pour les Chinois, leur musique est la seule qui « parle au cœur » ; pour nous, elle est presque toujours ridicule ou simplement fatigante.

19. — P. 163, note 5. — Je rends *cithara* par « harpe », comme le fait Alfred le Grand dans sa traduction de Bède (v. ci-dessous). La harpe, sans aucun doute (v. Falk-Torp, *Etymologisk Ordbog*), porte un nom germanique : c'est l'instrument des Gots (Jordanis, *l. c.*), des Vandales (Gelimer en demande une pour chanter son malheur), des Francs (v. Venantius Fortunatus, VII, 8), des Scandinaves (v. *Voluspō*, str. 42 Bugge, *Bōsa saga*, p. 45 et suiv.), des Anglo-Saxons (v. ci-dessous). V. H. Panum, *Nordeuropas gamle Strengeinstrumenter*, Kristiania, 1904.

20. — P. 164, note 8. — Le triton se rencontre aussi dans les mélodies populaires norvégiennes ; on peut voir dans son emploi une vieille coutume scandinave.

21. — P. 165, ligne 2. — Par la mélodie aussi bien que par la danse, les *ballades* féroéiennes rappellent nos *caroles* et nos *branles* du moyen âge. Il est donc possible qu'on en ait importé le mètre musical et les airs de France ou d'Angleterre, au moins en partie. Elles ne prouvent rien, par conséquent, pour le chant des anciens Germains. — V. Hjalmar Thuren, *l. c.* Tout récemment, M. Thuren a publié une étude plus complète et mieux documentée sur les *ballades* féroéiennes, *Folkesangen paa Færoerne* (Copenhague, 1908) ; je ne la connais, malheureusement, que par un bref compte rendu (*Danske Studier*, 1908, 4, p. 219 et suiv.). D'après ce nouveau travail, voici comment se dansent la *ballade* féroéienne et notre ancien *branle simple* : deux pas à gauche et un pas à droite. Il s'agit sans doute de pas doubles, si bien que la définition de la page 102, note 2, reste exacte.

22. – P. 165, note 6. — M. Axel Olrik fait remarquer, dans *Dania* (IV, p. 116 et 120), qu'il n'y a pas trace de *ljōđahāttr*, non seulement chez les Germains Occidentaux et Orientaux, mais même chez les Scandinaves de l'Est (Danois et Suédois).

23. — P. 172, § 166. — Le rythme ternaire règne pourtant dans les chansons féroéiennes que M. Thuren regarde comme les plus vieilles (cp. 21). Il domine dans les *låtar* de Suède, aussi bien que dans les chansons populaires de Norvège. Mais les plus vieilles rondes suédoises et les ballades scandinaves ont en général un rythme binaire (v. Steffen, *Enstrofig nordisk lyrik*, p. 197-8).

24. — P. 196, § 190. — M. Kuno Meyer pense que les Celtes de Grande-Bretagne ont emprunté l'emploi de la rime aux hymnes latines (v. *Die Kultur der Gegewnart*, T. I, Abt. XI, I, p. 81).

25. — P. 197, note 4. — Dans la poésie narrative, l'allitération et la rime dis-

jointes ont sans doute pour cause première cette particularité que présente le style épique d'ajouter à la désignation d'une personne ou d'une chose une *variation* descriptive, explicative, caractéristique, et de la rejeter d'ordinaire au commencement du vers suivant ; on en trouve de nombreux exemples chez Homère, par exemple dans les premiers vers de l'Odyssée. V. Heinzel, *Über den Stil der altgerm. poesie*, 1875, et G. Neckel, *l. c.* (8).

26. — P. 198, note 4. — V. aussi Axel Olrik, *Danmarks Heltedigtning*, I, Copenhague, 1903, p. 22 et suiv., Gudmund Schütte, *Oldsagn om Godtjod, ib.*, 1907, p. 150, etc. — Cette coutume s'est perpétuée chez les Francs, les Anglo-Saxons et les Scandinaves. Nos premiers Mérovingiens s'appelaient Hildirīk, Hlođaweh (Clovis), Hlođamēr, Hildiberht, Hlođahar (Clotaire), Hlođawald (Cloud), Hramn, Hariberht, Hilparīk, etc. C'est sous la conduite de Hengist et de Horsa, de Cerdic et de Cynrīc que les Jutes et les Saxons commencent la conquête de la Grande-Bretagne. Les Scyldingas (Skjoldungar) ont pour nom Healfdene (Halfdan), Heorogār (Hjorgeirr), Hrōđgār (Hrōđgeirr, Hrōarr), Hālga (Helge), Hrōđmund, Hrēđrīc (Hrōrekr, cp. Rurik), Heoroweard (Hjorvarđr), Hrōđulf (Hrōlfr), etc. (v. *Beowulf*).

27. — P. 207, note 4. — Je n'ai pas cité le premier scalde connu, Bragi Boddason (environ 800-850) : Sophus Bugge et d'autres ont mis en doute — à tort, je crois — ou son existence ou l'authenticité des poèmes qu'on lui attribue. Bragi avait pour femme une Irlandaise. On relève dans sa *Ragnarsdrāpa* au moins une expression gaélique. Il emploie déjà le vers de six syllabes, avec consonances et rimes intérieures ; mais ces homophonies ne sont pas aussi régulières que dans le véritable drōttkvætt, et elles sont parfois réparties entre deux vers (cp. p. 208, note 6). — Le scalde Einarr Skālaglamm (environ 945-990) avait pour mère une princesse irlandaise.

Outre les livres déjà cités, v. Jok. Steenstrup, *Normannerne*, Copenhague, 1876-1882 ; Eug. Mogk, *Kelten und Germanen im 9. und 10. Jahrhunderte*, Leipzig, 1896 ; Axel Olrik, *Nordisches Geistesleben* (trad. par W. Ranisch), Heidelberg, 1908.

28. — P. 209, § 200, fin. — M. Neckel (*l. c.*, p. 367 et suiv.) conclut aussi qu'Egill a emprunté la rime finale, mais uniquement à la poésie anglo-saxonne.

29. — P. 210, note 4. — La forme fondamentale du mètre des *rīmur*, la *ferskeytt*, comprend deux septénaires tintants (cp. *Bo-Peep* et la strophe citée au § 279 de la *Première Partie*, ainsi que les vers latins et romans du § 157, 1°, de la *Deuxième*). Ex. :

Ōlāfr kongur ör og friđr
ātti Nōregi ađ rāđa,
gramr var ǣ viđ bragna blīđr
borinn til sigrs og nāđa.

Ōlāfsrīmur.

Sur les *rīmur*, v. Finnur Jónsson, *Oldn. lit. hist.*, III, p. 26 et suiv. ; sur les *Folkeviser*, Joh. Steenstrup, *Vore Folkeviser*, Copenhague, 1891, p. 113-146., E. von der Recke, *Folkevisestudier* (Danske Studier, 1907, p. 78-120). — Cp., toutefois, § 106.

30. — P. 218, § 212. — V. 1.

31. — Le rythme qui apparaît plus ou moins nettement dans toutes les formes de notre activité, physiologique ou mentale, n'est autre que le rythme naturel et forcé de notre organisme, avec les modifications que lui imposent les influences extérieures. Il est en partie réglé par le temps qu'exigent et la transmission neu-

rale et la tension, la détente et le repos des muscles. Mais il a surtout, sans aucun doute, une origine centrale. L'innervation consiste en un travail physique et chimique de certaines cellules nerveuses, et ce travail ne peut évidemment se reproduire qu'à des intervalles déterminés par la constitution de chacun, c'est-à-dire à peu près invariables pour un même individu. L'intervalle peut s'abréger ou se prolonger par un effort de la volonté ou sous une action extérieure, mais seulement entre certaines limites et souvent avec plus ou moins de fatigue. Il en est ainsi de toute innervation motrice — comme celle de la marche ou de l'effort expirateur — aussi bien que de l'attention. Il n'en reste pas moins vrai que dans l'apprentissage du rythme de la marche et de la phonation, peut-être aussi de l'attention, ou bien encore dans l'adaptation du pas proprement dit et du pas vocal à un rythme imposé ou volontairement choisi, les sensations cinétiques et dynamiques interviennent comme je l'ai exposé. Une fois l'apprentissage achevé ou l'adaptation fixée, elles servent encore, très probablement, à surveiller et à contrôler la répétition machinale et pour ainsi dire réflexe des mouvements rythmés.

Corrections.

IIe Part. P. 48, § 44 l. 20, dernier mot, lire : le. — P. 72, note 1 : Je n'ai pu consulter la 3e édition, de 1902. — P. 108, l. 4, lire : temps marqué principal. — *Ib.*, § 117, l. 4, lire : 2/2 et 3/2.

INDEX

DES SIGLES ET DES SIGNES

N. B. — Les chiffres sans indication de volume renvoient aux § du t. I.

1° Sigles.

a anacruse, § 234 ; II, § 112.
F forte, § 179 ; II, p. 57, note 2.
F forte affaiblie, § 185.
F forte principale, § 211 ; II, § 115.
f faible, § 179 ; II, p. 57, note 2.
f faible renforcée, § 185.

2° Signes rythmiques.

caractère **gras** : temps marqué, § 178, 192 ; II, § 11, 111.
| temps marqué, commencement d'une mesure, II, § 112 (1).
¦ temps marqué secondaire, mesure faible, II, § 115.
+ liaison, v. § 187, *Rem.* I.
, ; : . pauses, § 145 ; II, § 122 et suiv.
◡ durée brève (χρόνος πρῶτος), II, § 118.
— = 2 ◡ (1 $\frac{1}{2}$ dans les spondées irrationnels).
— = 2 ◡.
⊔ = 4 ◡.
= 5 ◡.
ʌ silence, = ◡.
⊼ silence, = —.
· temps marqué, § 178 ; II, § 111. Ex. : ·́ ◡.
: temps marqué principal, § 211 ; II, § 115, 119. Ex. : : ◡ ·́ ◡.
⋮ temps marqué plus fort. Ex. : ⋮ ◡ · ◡ : ◡ · ◡.

3° Signes prosodiques.

◡ (sur une voyelle) : voyelle brève. Ex. : latin *ĕst* « il est ».
— (sur une voyelle) : voyelle longue. Ex. : latin *ēst* « il mange ».
ʹ (sur une voyelle) : accent (d'intensité). Ex. : *profúse*.
x syllabe quelconque.
x syllabe plus accentuée que les syllabes voisines.
è *e* prononcé. Ex. : *believèd*.
.. comme dans le français *haïr*.

4° Sigles et signes musicaux.

a. — Rythme.

| indique le temps marqué et le commencement d'une mesure, II, § 112.

(1) Division en pieds quelconques dans la scansion traditionnelle, v. § 192 et 243.

⁞ indique un temps marqué secondaire et le commencement d'un pied faible, II, § 115.

b. — Mélodie.

sigle	t.	St.	m.	sd.	d	Sd	s.	
nom.	tonique	sus-tonique	médiante	sous-dominante	dominante	sus-dominante	sensible	octave
en gamme d'ut. . . .	do	ré	mi	fa	sol	la	si	do
rapport avec la tonique.	1 .	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2
intervalle.		1 ton	2 tons	2 tons $\frac{1}{2}$	3 tons $\frac{1}{2}$	4 tons $\frac{1}{2}$	5 tons $\frac{1}{2}$	6 tons
nom de l'intervalle. . .	unisson	seconde	tierce maj.	quarte	quinte	sixte maj.	sept. maj.	octave

5° *Signes linguistiques, etc.*

*	forme restituée.	*Add.* : ADDITIONS.	franç., fr. : français.
>	est devenu...	allem., all. : allemand.	lat. : latin.
<	vient de...	angl. : anglais.	v. : vers, vieux, voyez.
:	rime avec...	cp. : comparez.	Zschr., Zs. : Zeitschrift.

6° *Transcription phonétique, entre crochets* [ ] (1).

a. — Signes généraux.

Accentuation. (devant la syllabe)	ˈ	accent, § 63 et 64.
	ˈ	accent renforcé, § 81.
	ˌ	accent secondaire, § 65.
Intonation. (devant la syllabe)	ˊ	intonation ascendante, § 125.
	ˋ	intonation descendante, » .
	∧	intonation circonflexe, » .
	∨	intonation anticirconflexe, » .
Durée (2). (après le son)	:	son long.
	·	son demi-long.
	·· ou ···	son extra-long.
Signes divers.	◡	voyelle asyllabique. Ex. : *fine* [ˈ*faĭn*].
	ˌ	consonne syllabique. Ex. : *little* [ˈ*litl̩*].
	¨	son mixte, rapproché de [ə]. Ex. : *window* [ˈ*windö*].
	°	consonne dévoisée. Ex. : allem. du sud *Ball* [ˈ*b̥al*].
	~	nasalisation. Ex. : fr. *banc* [ˈ*bã*].
	ˀ	occlusive glottale. Ex. : allem. *ein Arm* [*aĭn* ˀ*arm*], danois *Ben* [ˈ*b̥eˀn*].

b. — Phonèmes (3).

a	father, fr. pas.
a	aisle, fr. patte.

(1) Dans la transcription littérale, ou translitération, je me conforme à l'usage le plus répandu. J'emploie cependant ¯ au lieu de ´ pour indiquer la longueur des voyelles en vieux norrois et en vieil anglais.

(2) En général, je n'indique pas la quantité des consonnes ni la réduction des voyelles longues en demi-longues, parce qu'il y a sur ces deux points des règles fixes (v. § 40 et 47).

(3) Pour ne pas compliquer encore la transcription, je représente par le même signe des nuances légèrement différentes. Je change de type, au besoin, pour rappeler ces différences : fit [ˈ*fit*], à côté de fr. machine [*ma*ˈ*ʃin*] ; danois General Bruun [ˌ*genəʀal* ˈbruˀn], etc. — Pour l'anglais, j'adopte la prononciation de Londres — pas le *cockney*, bien entendu.

ɐ a affaibli, bavarois [*'mutɐ*] = Mutter.

ʌ cut.

æ fat.

b able.

ƀ fricative bilabiale, allem. du sud schwer.

c *k* mouillé, normand cœur.

ç allem. ich.

d order.

ð this.

e met, fr. nez [*ne*].

ə father, alone.

ə: fern.

ɛ there, fr. fer, net.

f fat.

g ago.

ǥ allem. du nord Tage.

h hot, allem. du sud kalt [*'khalt*].

i machine [*mə'ʃijn*], fr. machine.

ɪ fit [*'fɪt*].

ɩ petty [*'petɩ*].

j allem. ja, angl. yacht.

k kill.

l long.

m mat.

n nod.

ŋ long.

ɲ fr. agneau.

o lobe [*'loʊb*], fr. pot.

ɔ lot, fr. botte [*bɔt*].

ɔ̇ form.

ø fr. peu.

œ fr. neuf.

p pat.

r *r* écossais, provençal, etc.

ɹ bread (1).

ʀ parisien bras.

s send.

ʃ shot, fr. chat.

t tile.

þ thing.

u rude [*'ruwd*], fr. sou.

ᴜ put [*'pᴜt*].

ʊ now [*'naŭ*]; entre [u] et *o* fermé (2).

v veal.

w wet.

x allem. ach.

y fr. lu.

z̃ zest.

ʒ measure, fr. journal.

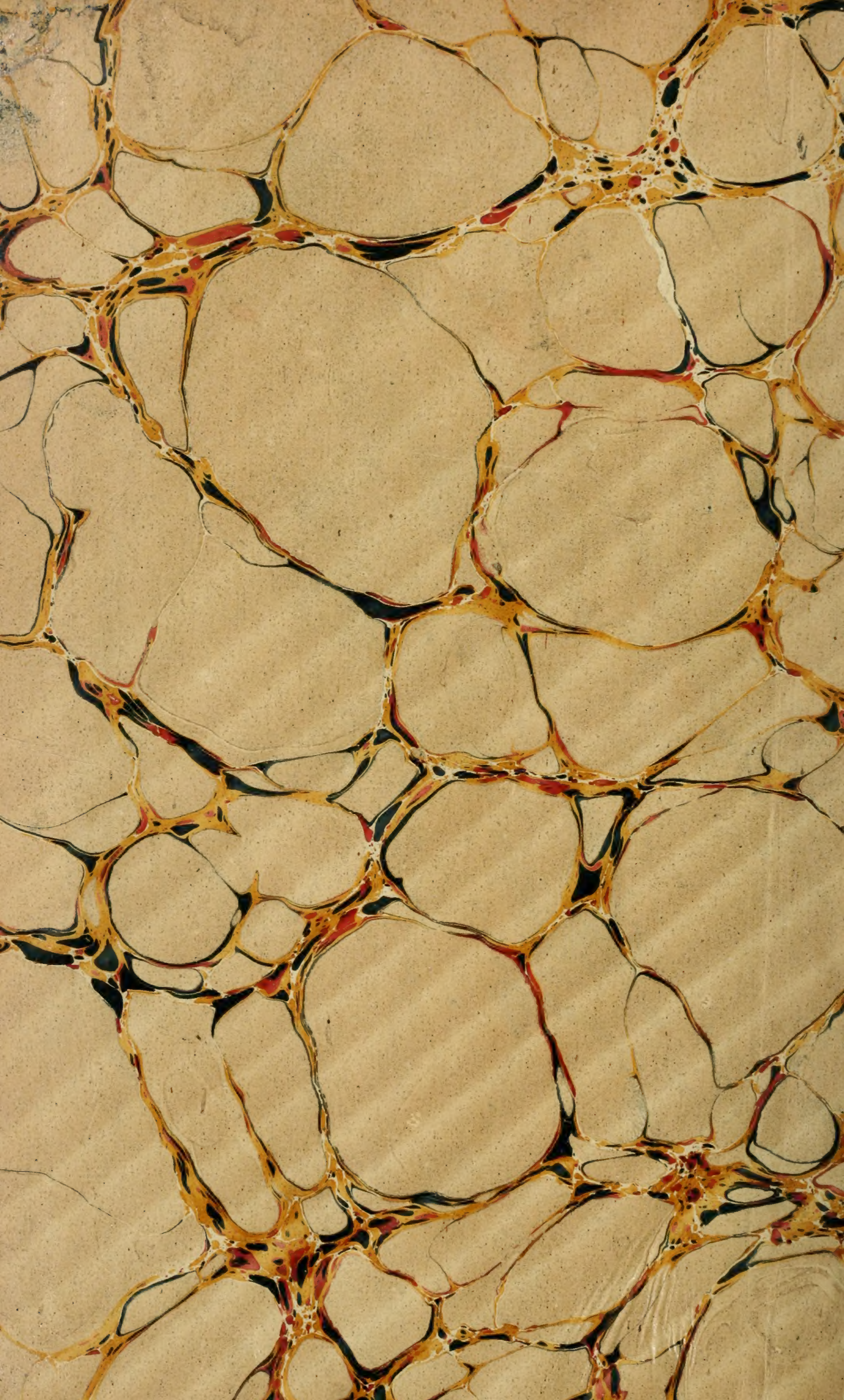
(1) Dans la transcription de l'anglais, je remplace ce signe par [*r*].
(2) Cp. [*ɩ*], intermédiaire entre [i] et [*e*].

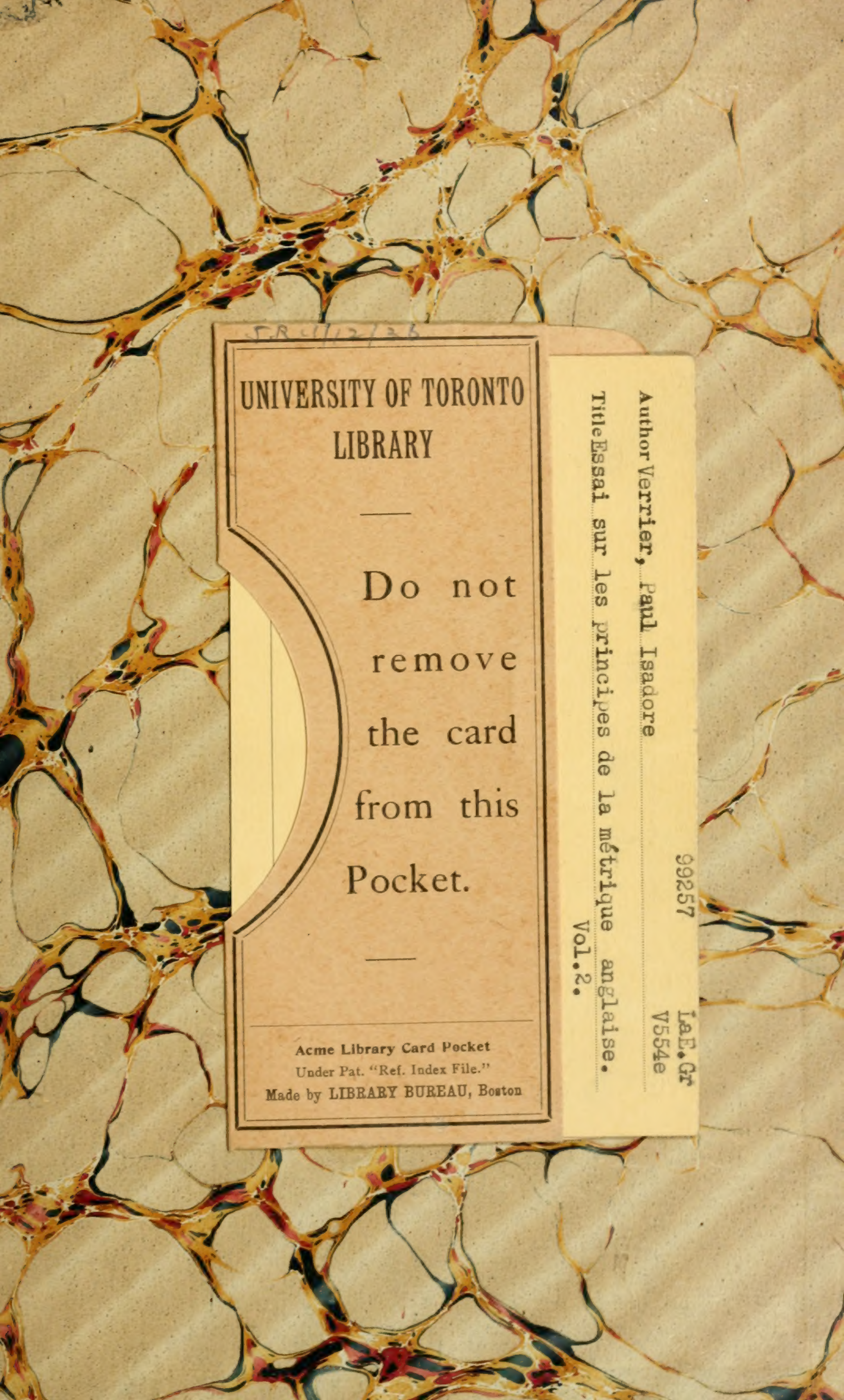
ERRATA

Page 10, note 5, *lire*: Beethoven, *Sonate 9* (
— 34, l. 1, *lire* : même les
— 48, § 44, l. 20, dernier mot, *lire* : le
— 66, l. 5, *lire* : accélérer
— 67, note, l. 6, *lire* : la mesure
— 72, titre, *lire* : RYTHME
— —, note 1 : je n'ai pu consulter la 3e édition, de 1902.
— 93, § 100, l. 1, *lire*: Si, au contraire,
— 99, note 4, l. 3, *lire* : 1° *f*
— 101, note 3, l. 7, *lire* : feuillage
— 102, note 3, l. 2, *lire* : Ausdruck
— 108, l. 4, *lire* : temps marqué principal
— —, § 117, l. 4, *lire* : 2/2 et 3/2.
— 129, note 2, l. 2, *lire* : ποδός
— 133, l. 3, *lire* : avec
— 135, note 4, l. 1, *lire* : représente..... à
— 137, note 3, l. 1, *lire* : hémistiche
— —, note 4, l. 3, dernier mot, *lire* : à
— 139, note 2, l. 2, *lire* : § 125
— 140, l. 9, *lire* : p. 778
— 149, l. 6, *lire* : alcmanique.
— —, § 154, l. 10, *lire* : ψυχή
— 150, note 2, l. 2, *lire* : saturnien
— 153, § 157, l. 10, *lire* : § 156,
— 162, l. 14, *lire* : (B. 1910 a)
— —, musique de *Sanctus*, etc. : cette restitution montre au moins que de tels rythmes semblent possibles.
— 164, note 4, l. 4, *lire* : Saxonicus
— 167, l. 5, *lire* : hāle-wēige
— —, note 3, l 2, *lire* : p. 151, *a*
— 170, note 3, l. 1, *lire* : ['*hevn*]
— 174, note 3, *lire* : V. § 165
— 181, dernière ligne, *lire* : (cp.
— 183, l. 2, *lire* : grecque (∸ ◡ · x),
— 184, l. 8, *lire* : quelle
— 187, § 184, l. 5, *lire* : du pas ;
— 190, § 185, l. 2, *lire* : l'invention :
— 196, l. 4, *lire* : Albéric
— —, note 1, l. 1, *lire* : peut-être
— 200, l. 4, *lire*: Stratmann
— 209, note 1, l. 4, *lire* : Englandi
— 224, l. 1, *lire*: reproduisent
— 225, 27, l. 10, *lire* : v. Joh.

TABLE DES MATIÈRES

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.




UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
Do not remove the card from this Pocket.
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU, Boston
Author Verrier, Paul Isadore
Title Essai sur les principes de la métrique anglaise.
Vol.2.
99257
LaE.Gr
V554e

